Ion Ianoși

AUTORI ȘI OPERE



e-Book

Ion Ianoşi

Autori şi opere

Volumul întâi

Culturi occidentale

Editura EuroPress Group
2012



Colecţia: ISTORIA MENTALITĂŢILOR
Coperta colecţiei: Cristian Negoi Coperta: Reproducere după o lucrare de Ion Stendl Editori: Aura Christi & Andrei Potlog Lector: Aura Christi
Tehnoredactor: Alexandra-Alina Preda Editura EuroPress Group
OP-22, CP-113, Sector 1, Bucuresti, Cod 014780, Romania
Tel/Fax: 4021-2125692; 4021-3106618
E-mail: office@europressgroup.ro http://www.europressgroup.ro

Anul apariţiei: 2012
Ediţie Digitală (ePub, Mobi)
ISBN ePUB: 978-606-8012-32-2
ISBN PDF: 978-973-1727-84-4
ISBN Print: 978-973-88128-3-3


elefant

ION IANOŞI s-a născut la 1 mai 1928 în oraşul Braşov. Şcoli primare, gimnaziale, liceale la Braşov. Bacalaureat la liceul „Ioan Mesota” din Braşov (1947). Studii universitare, mai întâi la Cluj, filologie (1947-1949), apoi la Petersburg, pe atunci Leningrad, filosofie (1949-1954). Doctor în filosofie (1955). Membru de onoare al Academiei Române (2001). A exercitat, la sfârşitul anilor ´60 şi în anii ´70, funcţia de şef al Catedrei de Estetică şi Etică din cadrul Facultăţii de Filosofie, Universitatea Bucureşti. În anii 70-80, este ales, în trei legislaturi consecutive, membru în Consiliul de Conducere al Uniunii Scriitorilor din România şi secretar al Biroului Secţiei de critică şi istorie literară din cadrul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti. Este lector la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti (predă estetica, 1955-1958). Transferat la Facultatea de Filosofie a Universităţii Bucuresti, în 1958. Conferenţiar titular provizoriu (1962), conferenţiar titular definitiv (1967), profesor titular provizoriu (1968), profesor titular definitiv (1969). Ţine cursuri şi seminare de estetică la Facultatea de Filosofie, Facultatea de Litere, Facultatea de Limbi străine (sectia limbi germanice). La Facultatea de Filosofie, conduce doctorate de peste trei decenii şi jumătate, multă vreme în estetică, apoi şi în alte domenii de filosofie a culturii. Profesor consultant din 1998. În anii ´90 şi următorii, în afara esteticii – cursuri de istorie a culturii, relaţia filosofie-artă, filosofie-literatură, psihologie-literatură, interacţiuni culturale în procesul integrării europene, seminare speciale pe autori. Participă ca delegat, cu comunicări la Congrese Internaţionale de Estetică: Uppsala-Suedia (1968); Bucureşti (1972); Darmstadt-RFG (1976); Dubrovnik-Iugoslavia (1980); Montreal-Canada (1984); Nottingham-Anglia (1988). Invitat ca „senior fellow” la Collegium Budapest – Institute for Advanced Study (1996-1997).

Cărţi: *Romanul monumental şi secolul XX* (1963); *Thomas Mann* (1965); *Dostoievski – Tragedia subteranei* (1968, 2000, 2004); *Dialectică şi estetică* (1971); *Romanul unui oraş. Petersburg – Petrograd – Leningrad* (1972); *Alegerea lui Iona* (1974); *Schiţă pentru o estetică posibilă* (1975); *Poveste cu doi necunoscuţi: Dostoievski şi Tolstoi* (1978, 2000, 2004); *Umanism: viziune şi intruchipare* (1978); *Secolul nostru cel de toate zilele* (1980); *Hegel şi arta* (1980, 2005); *Nearta – artă,* vol. I (1982); *Nearta – artă,* vol. II (1985); *Sublimul în estetică* (1983); *Sublimul în artă* (1984); *Sublimul în spiritualitatea românească* (1987); *Literatură şi filosofie. Interacţiuni în cultura română* (1986); *Opţiuni* (1989); *Tolstoi – Romanul unei drame* (1991, 1998, 2005); *Izvoare biblice. Alegerea lui Iona* (1994); *Idei inoportune* (1995); *O istorie a filosofiei româneşti – în relaţia ei cu literatura* (1996); *Constantin Noica – între construcţie şi expresie* (1998, 2006); *Vârstele omului* (1998); *Thomas Mann – temă cu variaţiuni* (2002); *Prejudecăţi şi judecăţi* (2002); *eu – şi el · Însemnări subiective despre Ceauşescu* (2003, 2006); *Sankt Petersburg – Romanul şi romanele unui oraş* (2004); *Karl Marx in 1234 fragmente,* Alese şi adnotate de Ion Ianoşi (2004), *Studii de filozofia artei* (2005).

Premii literare: Premiul Uniunii Scriitorilor pentru critică şi istorie literară (1963); Premiul „Simion Bărnuţiu” al Academiei Române (1978); Premiul pentru eseu, publicistică şi reportaj al Uniunii Scriitorilor (1980); Premiul pentru critică, eseu, istorie literară al Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti (1985); Premiul pentru Excelenţă al Fundaţiei Culturale Ideea Europeană şi al revistei *Contemporanul* (2005); Premiul pentru Excelenţă al Radio România Cultural (2006).

PREFAŢĂ

Istoria ideilor reprezintă partea decisivă a publicisticii mele de o jumătate de veac. Am urmărit precumpănitor segmente şi destine moderne, fără a neglija unele antecedente îndepărtate. Am dedicat monografii câtorva personalităţi de vază din secolele XIX şi XX. În ediţiile şi adnotările lor am privilegiat acelaşi răstimp. Atât monografiile cât şi ediţiile au vizat – cu puţine excepţii – culturile germană, rusă şi română.

Dintre monografii, două priveau autori occidentali. *Thomas Mann* (Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965) a cunoscut o nouă ediţie, mult extinsă: *Thomas Mann*. *Temă şi variaţiuni* (Editura Trei, Bucureşti, 2002); în aceasta din urmă am inclus – ca a doua ei jumătate – prefeţele şi postfeţele iniţial ataşate volumelor de traduceri. *Hegel şi arta* (Editura Meridiane, Bucureşti, 1980. Ediţia a II-a revăzută şi întregită, Editura Academiei, Bucureşti, 2005) a cuprins trei părţi, dintre care în cea mediană, *Filosofia artei*, am valorificat prefaţa la antologia *Hegel – Despre artă şi poezie* (două volume, selecţie, prefaţă şi note de Ion Ianoşi, Editura Minerva, Biblioteca pentru toţi, nr. 1004 şi 1005, Bucureşti, 1979).

În consecinţă, Georg Wilhelm Friedrich Hegel şi Thomas Mann nu şi-au mai găsit locul în volumul de faţă. Nu am reţinut aici nici prefeţele la antologiile pe care le-am alcătuit din scrierile lui Karl Marx şi Friedrich Engels (Editura Minerva, Biblioteca pentru toţi, nr. 816, 848–849, 896–897, Bucureşti, 1974, 1976, 1978), prefeţe integrate, unitar şi cu modificări, în

volumul Ion Ianoşi, *Umanism: viziune şi întruchipare* (Editura Eminescu, Bucureşti, 1978).

Dintre celelalte prefeţe la autori occidentali le-am omis pe cele care însoţiseră volumele lui Romain Rolland, *Scumpă Sofia* (Scrisori adresate Sofiei Bertolini Guerrieri-Gonzaga, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1964) şi *Teatrul Revoluţiei* (Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966). Am renunţat la ele nu din cauza interesului general diminuat în prezent faţă de laureatul Premiului Nobel din 1915, ci pentru că, în cadrul operei sale, corespondenţa şi mai cu seamă dramaturgia sunt cu siguranţă mai puţin semnificative decât romanele şi eseurile biografice. Un motiv suplimentar a fost interesul meu constant, în literatură, faţă de arta epică, îndeosebi pentru romane. Ar fi fost neîndreptăţită o unică derogare în favoarea artei dramatice, şi încă faţă de un întreg ciclu de piese nu de prim rang şi rareori puse în scenă. Operele epice luate în discuţie sunt unicate.

Textele reţinute, în majoritatea lor foste prefeţe şi postfeţe, le-am reordonat tematic, de regulă nu şi cronologic. Le-am adus modificări, variate ca pondere, mai importante în scrierile timpurii, doar stilistice în cele recente; şi le-am adaptat profilului secţiunii în care şi-au găsit locul.

Volumul are patru secţiuni. În primele două am indicat, simplu, autorul şi titlul scrierii, renunţând la denumirea adnotărilor mele de pe vremuri. În schimb, în ultimele două, unde fiecare comentariu trimite la câteva opere (III) sau la mai mulţi autori (IV), am folosit proprii aproximări de titluri.

Prezint succint fiecare secţiune.

Prima dintre ele cuprinde cinci comentarii asupra literaturii epice: patru romane şi o povestire.

Ordinea în care sunt inserate e, de astă dată, parţial cronologică. Trei texte datează din anii şaizeci, ultimele două sunt mai recente. Efectiv întâia, în timp, e prefaţa la romanul lui John Galsworthy, pe care însă am situat-o, din motive istorice, după cea despre Heinrich Mann (iniţial au fost scrise la mică distanţă una de cealaltă). Aceste două prefeţe – ajunse capitole în volumul cu care am debutat – plătiseră cel mai mare tribut dogmatismului vremii şi al propriei mele tinereţi, începând chiar cu titlurile lor. Nu am

omis, totuşi, aceste comentarii, fiindcă observaţiile lor principale îmi par în continuare valabile şi deoarece prezintă scrieri reprezentative – deşi oarecum împinse în ariergarda receptării – atât pentru opera celor doi romancieri, cât şi pentru prima jumătate din secolul trecut.

(În plus, ţineam să dau seama asupra propriilor mele opţiuni de la începutul anilor şaizeci: am recunoscut, nu o singură dată, caracterul precar al volumului de debut din 1963, chiar dacă meritau să fie amendate mai decis alte capitole decât acestea; precum şi faptul că îmi asum cărţile, cu două parţiale excepţii ulterioare, începând cu cea următoare, din 1965, consacrată lui Thomas Mann.) Am constatat, la recitire, că în prefaţa din 1966, la romanul lui Italo Svevo, nu am comis simplificări asemănătoare.

Cu excepţia primului autor, următorii patru descriu crize. Ultimii trei aparţin aceluiaşi univers. L-am intercalat pe Kafka între Svevo şi Musil pentru contrapunctarea de genuri şi pentru a scoate în evidenţă „puntea" pe care povestirea lui timpurie o arcuieşte între romanele confraţilor săi. În fapt, prefaţa şi postfaţa la Musil le-am scris înaintea comentării lui Kafka – textul, probabil, cel mai personal din prima secţiune a volumului.

A doua secţiune discută şase gânditori, în şase eseuri filosofice – sau cinci, dacă succinta „Anexă" o alăturăm exegezei de morală datorată aceluiaşi autor.

Analizele urcă în epoca „postdecembristă", cu excepţia celei privitoare la *Scrisoarea despre „umanism"* a lui Heidegger, comentariu provenind din anii optzeci. L-am situat totuşi în locul unde mi se părea mai organic integrat tematicii urmărite.

Aceasta vizează moralitatea epocii moderne, dar şi religia, filosofia, sociologia ei, o epocă aproximată prin mijloace eseistice. Oare nu e abuzivă introducerea, în această perspectivă, a scrierii de tinereţe datorate lui Marx şi Engels, pe cât de celebră pe atât de contestată? Nu cred. În acea vreme Heine se mai număra printre apropiaţii lor, iar eseul său istoric ne introduce tocmai în contextul din care se revendicaseră inclusiv prietenii lui. A-l izgoni pe Marx din filosofie şi cultură exclusiv în politică şi „ideologie" constituie un abuz anistoric, unul partizan, care ignoră verigile dezvoltării

gândirii din secolul al XIX-lea. (Ceea ce am încercat să probez şi prin antologia *Karl Marx în 1234 fragmente*, Alese şi adnotate de Ion Ianoşi, Editura Fundaţia Culturală Ideea Europeană, Bucureşti, 2004.) Aceste verigi fac legătura între Heine şi Marx, între Marx şi Nietzsche (după cum voi încerca să demonstrez în secţiunea următoare), între Nietzsche şi Heidegger. La rândul său, singurul francez printre germani, Jankélévitch, este profund îndatorat romantismului german.

Astfel, pe măsura posibilului, autorii secţiunii date sunt corelabili, în ciuda numeroaselor lor însemne şi opţiuni despărţitoare.

Cele trei studii incluse în cea de a treia parte a volumului nu se mai referă la câte o scriere, ci la o bună parte din opera respectivilor patru autori.

Adnotările la Kant îşi propun să schiţeze aliniamente ale trilogiei sale „critice” – fără pretenţii exhaustive sau originale, ci numai de adecvare la ceea ce filosoful însuşi a limpezit cu maximă rigoare şi acurateţe. De aceea, din antologia în două volume pe care am alcătuit-o, *Kant despre frumos şi bine* (Editura Minerva, Biblioteca pentru toţi, 1090 şi 1091, Bucureşti, 1981), am folosit doar Prefaţa (vol. I, pp. V–LXXX), nu şi acel *Mic dicţionar kantian* (vol. II, pp. 275–313) în care toate definiţiile urmează scrupulos, prin tehnica decupării, enunţurile lui Kant însuşi, din lucrări diferite; aşadar, nici nu-mi aparţin în vreun fel, ci, prin forţa lucrurilor, coincid cu definiţiile altor comentatori date respectivelor concepte, şi ele conforme formulărilor lui Kant. Cât priveşte cea de a doua parte din titlul atribuit studiului respectiv, „mai multe dualităţi” – ea sugerează, într-adevăr, dorinţa de a depăşi o simplă schiţă reproducătoare, în măsura în care, pe parcursul rezumatului, avansează o temă „*dramatică*” implicată în opera kantiană: dualitatea opuselor „*fenomen*” şi „*noumenon*”, „intelect” şi „raţiune”, „teoretic” şi „practic”, „sensibil” şi „suprasensibil”, „imperiul naturii” şi „imperiul libertăţii” – ca şi „facultatea de judecare teleologică” şi „facultatea de judecare estetică”, „frumos” şi „sublim”, „frumos dependent” şi „frumos liber”, „sublim matematic” şi „sublim dinamic” ş.a.m.d. Întreg acest şir al dedublărilor şi opoziţiilor traversează cele trei Critici, în

strânsele lor legături. Implicaţiile lor „dramaturgice” le-am reluat, concis, în Ion Ianoşi, *Nearta – artă* (volumul II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, pp. 237–251).

Scrierilor lui Worringer, cuprinse în volumul *Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei* (Editura Univers, Bucureşti, 1970), le-am consacrat două analize. Studiul introductiv la numitul volum, *Antinomiile unui nordic*, a reprezentat varianta lungă a contribuţiei mele; ea a şi fost retipărită (cu modificări, stilizări şi un nou titlu, *Wilhelm Worringer – dualismele artei*) în volumul Ion Ianoşi, *Studii de filozofia artei* (comunicare.ro, Bucureşti, 2005, pp. 145–178). Spre deosebire de aceea, în volumul de faţă am reţinut varianta scurtă, după cartea Ion Ianoşi, *Dialectica şi estetica* (Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1971, pp. 136–178). În forma ei actuală, ea ţine seama de modificările stilistice operate pentru reeditarea din *Studii de filozofia artei*, diferă însă în mod substanţial de aceea: a) păstrează condensarea variantei „scurte” din 1971 faţă de extensiunea variantei „lungi” din 1970 şi, în acest sens, renunţă la prima parte iniţială (*Contexte*), din care introduce o mică parte în secţiunea centrală (numită acolo *Texte*); b) menţinând titlul *Antinomiile unui nordic*, elimină amplele subsoluri bibliografice şi explicative din 1971; c) nu mai indică paginile volumului *Abstracţie şi intropatie*… În concluzie, actuala formă e mai condensată şi faţă de cea pe care se bazează. Ea reţine, în schimb, alternanţa dintre „rezumarea” enunţurilor lui W.W. şi „comentarea” lor de către I.I., ultimele introduse, pentru departajare, între paranteze drepte. Am urmărit, astfel, să imprim unui text aplicat, uneori prea fidel sau poate arid, un anume „ritm”, în măsură să-i învioreze lectura.

Tentativa de a-i compara pe Nietzsche şi Marx, în biografia, opera şi posteritatea lor, „rimează” cu abordarea punctuală a celor doi, din secţiunea precedentă, prin câte o scriere a fiecăruia. De astă dată privirea e globală, ea panoramează cele două personalităţi ilustre în veacul lor şi dominatoare în secolul următor. Dacă tentaţia principală a comentatorilor – cu deosebire partizană la noi – e de a săpa prăpastii de netrecut între Marx şi Nietzsche, pretins opuşi în tot şi toate, miza încercării mele e de a sugera putinţa de a

ne imagina „vieţi paralele”, fără a ignora diferenţele şi incompatibilităţile. Pe de o parte, ei fuseseră, o bună perioadă, contemporani, răsfrângând, fiecare în felul său, solicitările şi presiunile vremii; pe de altă parte, exproprierile şi manipulările aveau să-i vizeze deopotrivă, deşi în direcţii polare. De aceea, abordarea lor paralelă îmi pare a fi şi posibilă, şi argumentabilă. Din cauza profilului lor diferit de gânditorii „academici” anteriori sau ulteriori, am preferat să nu-i situez, cronologic, între Kant şi Worringer, ci după ei; aceasta, deoarece ei fuseseră şi „moderni”, dar, în mod virtual, şi „postmoderni”, în stare să prefigureze interogaţii viitoare, fie din domeniul istoriei, economiei, sociologiei, fie din cel al psihologiei, moralităţii, credinţei religioase – toate subsumabile crizelor pe cale de acutizare.

Cele trei studii din această secţiune au, ca numitor comun, natura antinomică proprie fie uneia şi aceleiaşi creaţii (Kant, Worringer), fie relaţionării posibile dintre două opere distincte (Nietzsche – Marx).

Faţă de personalităţi şi scrieri din ultimele secole, avute până aici în vedere, coborârea, în cea de a patra secţiune, până la cugetarea pre-platonică, şi încă la sfârşitul volumului, ar putea să nedumerească. Dar anume revenirea finală la începuturi o vizam, cu bună ştiinţă, ca pe o „veşnică întoarcere” şi a gândirii filosofice, şi a expresivităţii literare. O urmăream cu atât mai îndreptăţit, cu cât zorii culturii europene încă nici nu luaseră act de segmentarea în domenii strict delimitate, puteau aşadar servi pentru a reuni firele disparate ale conştiinţei vremurilor din urmă. După ce am pendulat între literatura epică, eseul teoretic şi construcţia de idei, îmi ofeream şansa, aşadar, de a le readuna într-un singur mănunchi.

Textul care compune această ultimă secţiune provine dintr-un capitol al cărţii *Nearta – artă,* anume din cel de al doilea volum, consacrat filosofiei, în 1985. Cum acea lucrare, în întregul ei, aproximase „artisticitatea” intrinsecă formelor neartistice de umanitate, denumirea *„Artiştii” gândirii timpurii* li se potrivise pre-platonicilor şi continua să fie un titlu adecvat preocupărilor mele de o viaţă, situate mereu la intersecţiile şi interferenţele dintre literatură şi filosofie.

În forma actuală, studiul are trei părţi, una introductivă, *Întâmpinare*, circumscriind antinomiile identificării „pre-platonicilor”, şi două de substanţă, privitoare la *Preclasici* (veacul VI) şi *Clasici* (secolul V). Pe cei dintâi i-am descris perechi-perechi: „substanţa” (Thales, Anaximandros, Anaximenes) *versus* „armonia” (Pythagoras); „fiinţa” (Parmenides) *versus* „devenirea” (Heraclit); un „constructor”-„pictor” (Empedocles) *versus* un „constructor”-„sculptor” (Anaxagoras). Pe cei din urmă i-am grupat mai succint, după afinităţi, cu accent succesiv pe: „atomul” (Democrit), „kosmosul” (Philolaos), „limba” (Protagoras) şi „omul” (Socrate). Tabloul obţinut astfel, rezumativ, dar – sper – coerent, folosea, în principal, antologia în două volume, fiecare cu câte două părţi, *Filosofia greacă până la Platon* (1979 şi 1984); am reprodus fragmente dintre cele incluse acolo, în tălmăcirea unui grup de filologi clasicişti români, fără a mai indica (precum în volumul meu anterior) pagina unde fuseseră inserate.

Pe lângă aparenta inconsecvenţă de a încheia cartea de faţă prin comentarea unor fragmente străvechi, ar mai putea fi pusă sub semnul întrebării şi racordarea acelor „«Artişti» ai gândirii timpurii” anume „Culturii occidentale”, în situaţia în care ei, de bună seamă, introduseseră toată gândirea europeană, care avea să fie bazată, dual şi unitar, pe sursele iudeo-creştine şi greco-romane. Astfel Europa şi de Vest, şi de Est – încă nedisociate – se întemeiaseră tocmai pe Europa de Sud, cea mediteraneană. Sunt adevăruri incontestabile. În măsura în care doream însă ca una dintre sursele culturale de temelie să figureze în asamblarea prezentă (cealaltă, eseurile din Ion Ianoşi, *Izvoare biblice*, Editura Minerva, Biblioteca pentru toţi, nr. 1412, Bucureşti, 1994, aşteaptă, la rându-i, o eventuală republicare, cu suplimentările de rigoare), ea trebuia să figureze în vreunul dintre volumele tripticului ***Autori şi opere***. Opţiunea de a insera textul drept concluzie la „culturile occidentale” mi s-a părut nimerită şi în sine, dar totodată ca deschidere prezumtivă atât pentru „cultura rusă” cât şi pentru „cultura română”. Într-adevăr, grecii şi romanii, iudeii şi creştinii sunt părinţii fondatori ai oricăreia dintre limbile şi culturile cărora le-am aparţine prin formaţie şi adeziune. Iar intenţia mea e să adaug acestui volum, în anii

următori, alte două, de factură similară, tocmai despre cultura rusă şi cultura română. Cu amendamentul tolstoian obligatoriu: *d.m.t*.

Ion Ianoşi *august 2007*

I

HEINRICH MANN – *HENRI QUATRE*

(*TINEREŢEA REGELUI HENRI QUATRE*; *ÎMPLINIREA REGELUI HENRI QUATRE*)

În orchestraţia spiritului, rolul de primă vioară şi-l pot asuma, consecutiv, ţări distincte. În modernitatea occidentală, aşa trec în avanscenă, pe rând, Anglia, Franţa, Germania. Se întâmplă astfel şi în evoluţia romanului, decât că primatul adjudecat nu umbreşte talentele altor locuri de pe continent.

După antecedente (Cervantes, Rabelais), Anglia secolului al XVIII-lea ia în stăpânire şi romanul. Apoi pe Fielding şi Smollett îi continuă Dickens şi Thackeray, în paralel afirmându-se, la loc de frunte, Balzac şi Stendhal (plus Dostoievski şi Tolstoi). Cât priveşte secolul al XX-lea, alături de romancierii englezi şi francezi creşte năvalnic aportul german şi austriac. Anterior, limba germană ajunsese patria câtorva romane mari, nu şi a romanului în ansamblu. Întârzierea, faţă de lirică şi nuvelistică, a avut numeroase cauze, ca şi înflorirea bruscă a romanului, la începutul noului veac şi în perioada interbelică.

În noua pleiadă un loc important îi revine lui Heinrich Mann, chiar dacă pus în umbră de faima fratelui său mai mic, Thomas. Autor de nuvele, piese, eseuri, dar îndeosebi romancier şi publicist, Heinrich Mann aparţine primei jumătăţi de secol. El moare în 1950, tocmai când întoarcerea acasă – atât de dorită – era pe punctul de a se înfăptui. În SUA „el a trăit cu totul

necunoscut, cu totul singuratic”, şi dacă boala nu l-ar fi împiedicat să răspundă „invitaţiei insistente” de a reveni în Berlinul răsăritean, „amurgul vieţii sale ar fi fost luminat de toată cinstea”, în calitatea oferită, de preşedinte al Academiei de Arte din RDG. Cuvintele îi aparţin lui Thomas Mann, în *Scrisoare despre moartea fratelui meu Heinrich*, text încheiat cu omagiul: „Odihnească-se în pace, după o viaţă bogată în fapte, ale căror urme pe pământ – cred – pot dispărea doar o dată cu cinstirea omului şi cu tezaurul culturii înseşi”.

1

La începutul anului 1933, Heinrich Mann părăseşte defiitiv Germania. El se stabileşte în Franţa, de unde, în august 1940, va pleca spre California, trecând Pirineii atât de dragi lui Henri de Navarra, cel căruia îi consacrase primii ani de exil…

Franţa tradiţiilor democratice, Franţa literaturii realiste, este o veche şi constantă pasiune a scriitorului. Franţa l-a atras dintotdeauna, precum Germania pe Romain Rolland. În rând cu acesta, el s-a opus urii artificial alimentate dintre cele două naţiuni, a susţinut înfrăţirea lor. Unul dintre eseurile sale timpurii (apărut într-o culegere editată în sprijinul şomerilor) se intitulase *Voltaire şi Goethe*. Încă de atunci susţinea comunitatea moştenirii Luminilor din cele două ţări, dar prefera varianta franceză, ca mai democratică, îmbinând armonios gândirea cu acţiunea. Cultura franceză îl atrăgea statornic, îi comenta deseori filosofii şi scriitorii.

În articolul *Cultura*, Heinrich Mann va asocia eforturilor spirituale contemporane truda umaniştilor germani din secolul al XVI-lea. Continuitatea umanismului, sprijinul pe care continuă să-l ofere formele lui vechi, l-a preocupat de mult, dovadă şi popasul din 1927 la Pau, patria „regelui bun”, „cel care la vremea sa a fost numit cel mare”. Vraja figurii legendare, personaj cântat de atâtea ori şi în atâtea feluri, l-a pasionat încă de pe atunci. Visul de a-i dărui o viaţă artistică nouă i s-a împlinit peste un deceniu, pe pământ francez. După o muncă îndelungată şi migăloasă, în

1935 apărea *Die Jugend des Königs Henri Qautre*, iar în 1937 continuarea ei – *Die Vollendung des Königs Henri Quatre*.

La prima vedere, „dedublarea” lui Heinrich Mann într-un tribun antinazist, ancorat în actualitatea fierbinte, şi într-un cronicar al vremurilor apuse pentru totdeauna, ni se pare anacronică. Cum se împacă efervescenţa militantă, consumul la tensiune înaltă, sprijinul dat vrăjmaşilor lui Hitler, cu lentoarea şi înţelepciunea în reconstituirea din mii de mozaicuri a epocii Catherinei de Medicis şi a Elisabetei Tudor; cum se leagă teama pentru ziua de mâine, eforturile spre a preîntâmpina deznodământul fatal, cu perspectiva „calmă” asupra unui veac de odinioară?!

Nepotrivirea este părelnică. Scriitorii germani antifascişti au resimţit acut rimele dintre prezent şi trecut. În deceniul premergător noului război mondial, ei scriseseră multe romane istorice despre epoci şi personalităţi îndepărtate: Lion Feuchtwanger despre Josephus Flavius şi „falsul” Nero, Bruno Frank despre Cervantes, Thomas Mann despre biblicul Iosif; iar Stefan Zweig înfăţişase „triumful şi tragedia” umanistului Erasm din Rotterdam. Fiecare avusese în vedere şi experienţa tragică prezentă, chinuitoarele nedumeriri contemporane – încrezător în viitor, sau deznădăjduit. Cărţile lor răsfrângeau şi depresiunile, şi speranţele emigraţiei germane.

Fără a reduce trecutul la un simplu pretext, romancierul Heinrich Mann continuă, în alt registru, discuţia pe care a purtat-o ca publicist, ca semnatar al unor apeluri la pace şi dreptate. Era conştient de finalitatea comună a diverselor sale mijloace de expresie, pe care a şi evidenţiat-o adeseori. Articolul *O vară memorabilă* formulează ideea fundamentală care l-a preocupat în toţi aceşti ani, implicit ideea centrală a romanului său istoric: adevăraţii umanişti sunt doar aceia care gândesc şi luptă deopotrivă!

„Eu însumi am publicat la sfârşitul verii aceluiaşi an 1935 [când a avut loc, la Paris, Congresul Internaţional al Scriitorilor, *n.n.*] romanul *Tinereţea regelui Henri Quatre*, în care, la fel, umaniştii secolului al XVI-lea ştiu să stea în şa şi să şi lupte. În Franţa, ei au avut un domnitor; rege al săracilor şi

al asupriţilor, el a fost totodată regele filosofilor. Viaţa l-a încercat într-adevăr pe tânărul Henri aşa cum îl poate încerca numai pe un om de rând.

Aventurile, înfăptuirile, suferinţele sale le-am cristalizat într-un şir întreg de imagini şi scene pestriţe. Toate au însă un singur sens: răul şi grozăviile pot fi învinse de luptătorii pe care nenorocirea i-a învăţat să gândească şi de gânditorii care au învăţat să stea în şa şi să lupte. Noaptea Sfântului Bartolomeu este aceea care le-a dat putere. Eu însumi am putut să scriu cartea despre cel mai uman dintre regi, atât de frecvent descris, numai după grele încercări personale. Ea a apărut în vara anului 1935 şi a făcut cu atât mai memorabilă pentru mine această vară."

Osmoza prezentului cu trecutul îndepărtat nu e rigidă. Nu reprezintă o analogie, un paralelism, o reproiectare în Evul Mediu a frământărilor noi, ci ia în calcul numai corespondenţe globale, ecouri largi de atmosferă, atitudine, simţământ, dincolo de câte un cadru nemijlocit şi irepetabil.

Mann-publicistul se împotrivea urii oarbe, ridicate la rangul politicii de stat, stigmatiza hipnotizarea şi înşelarea popoarelor prin metode primitive (de către manipulatori mai periculoşi decât acel Cipolla, descris de fratele său în celebra nuvelă, la începutul aceluiaşi deceniu, *Mario şi vrăjitorul*), iraţionalismul declarat şi practicat, organizarea lagărelor de exterminare, asasinatele în masă, cu şi fără simulacrul judecăţii. Mann-romancierul blamează o altă epocă fanatică, însetată de sânge: pe călăii Spaniei lui Filip al II-lea, pe iezuiţii dedaţi la intrigi, pe conducătorii nesăbuiţi ai Ligii catolice. Mann-publicistul descria rostul Frontului Popular şi îmbărbăta Brigăzile Internaţionale din Spania, copleşite de falangele generalului Francisco Franco. Mann-romancierul recompune eforturile predecesorilor întru apărarea demnităţii. Articolele sale ar putea avea titlul unor capitole de roman: *Nu ştiam încă ce e infernul*, *Ce înseamnă: a urî?*, *Dansul morţilor*, *Pace sau război*, *Despre conştiinţă*, *David şi Goliat* – iar asemenea capitole ar putea fi intitulate după articole precum *Discuţie despre pace*, *Frontul spiritului împotriva frontului obscurantismului* ş.a. Autorul ar putea spune laolaltă cu eroul său: „Mereu înainte", „să nu te temi" – iar eroul ar putea

repeta împreună cu plăsmuitorul său: „Noi vrem să salvăm pacea în întreaga lume”.

La capătul celei de a doua perioade din activitatea roman-cierului, negarea întrece încă afirmarea prin forţa artistică: Unrat şi Hessling îi sunt net superiori lui Balrich şi Lehning![1] Mann nu făurise încă imaginea eroului în acelaşi timp gânditor şi luptător. Acesta se va întrupa artistic în dilogia sa – tocmai în anii când autorul îşi radicaliza antifascismul. Chipul regelui umanist de odinioară a beneficiat de contactul strâns cu susţinătorii democraţiei periclitate. Cristalizându-şi personajul care nu i-a acceptat pe Habsburgi, pe despoţii familiilor Medicis şi Guise, romancierul s-a inspirat şi din contemporanii cărora le-a închinat articole de susţinere.

În Henri pot fi dibuiţi mulţi dintre aceşti contemporani – şi scriitorul însuşi. Bucuriile şi amărăciunile descrise mărturisesc satisfacţii şi chinuri intime. Desigur, Henri nu este şi nu vrea să fie un autoportret. În zbuciumul său sufletesc răzbate ecoul unei existenţe tragice proprii. Mann însuşi traversase infernul nopţilor de măcel, multe trădări şi silnicii – asemenea eroului de odinioară. Cartea poate fi citită ca povestind avatarurile lui Henri şi Heinrich, înfrăţiţi în grele încercări şi prin tăria lor de caracter.

2

Istoria unei vieţi presupune şi viaţa istoriei. Artistul, aplecat asupra celei dintâi, recurge la sprijinul celei din urmă. Dilogia lui Heinrich Mann e înainte de toate o biografie, un *Bildungsroman*. Oglindă a drumului parcurs de o personalitate marcantă, ea se constituie şi într-o frescă a căii străbătute de Franţa vremii. Interesează mai ales eroul – dovadă titlul cărţii. Tot ce ţine de evoluţia lui, sentimente şi fapte, reclamă însă multe alte figuri şi acţiuni. Romanul lui Henri Quatre devine cronica unei jumătăţi de veac din istoria ţării sale. Ea merită schiţată, chiar dacă ocupă un spaţiu mai restrâns decât povestea principală, chiar dacă joacă rolul de cadru al unei biografii exemplare.

În istoria Europei apusene, secolul al XVI-lea marchează o cotitură. „Reforma” ar putea fi extinsă, ca termen şi semnificaţie, asupra feluritelor înnoiri, de natură statală, economică şi culturală. Franţa avansează mai timid decât Anglia sau Olanda, dar mai rapid comparativ cu Spania sau Italia. După o primă jumătate de veac ascendentă, urmează crize şi blocaje. Zece războaie civile întunecă peste trei decenii. Apoi, la începutul veacului următor, monarhia absolută e reconsolidată.

Romanul recrează anume perioada decăderii şi primii cincisprezece ani ai redresării, de după încheierea şirului de războaie civile (1594). În etapele respective domnesc, succesiv, Carol al IX-lea (1560–1574), Henri al III-lea (1574–1589) şi Henri al IV-lea (1589–1610).

Focalizez prezentarea istorică pe conflictul dintre hughenoţi şi catolici.

„Războiul civil devenise pentru unii o carieră; pentru cei mulţi, însă, era un dezastru.” Remarca din primul capitol va ajunge laitmotivul cărţii. Copilăria băieţaşului de la poalele munţilor uriaşi coincide cu începutul jafului şi uciderii în numele celor două credinţe vrăjmaşe. „Războaiele religioase” pornesc şi din încâlcite interese materiale. Complexitatea situaţiei rezultă din variate particularităţi: în fruntea ambelor coaliţii se află vârfurile nobilimii, în fiecare tabără sunt reprezentate pături felurite (nobili mari şi mici, burghezi, meseriaşi, plebe, ţărani), cu revendicări suprapuse ori divergente, privilegiaţii grupărilor vrăjmaşe manifestă o identică opoziţie faţă de puterea centrală. Conflictul dintre partidele nobiliare sau cel care le opune monarhiei absolute se întretaie cu ciocnirea dintre privilegiaţi şi neprivilegiaţi. Această din urmă opoziţie se accentuează treptat în desfăşurarea războiului. Au loc izbucniri populare din ce în ce mai violente. Nobilimea ambelor tabere se coalizează pentru a restabili puterea regală centralizată.

În luptele dintre Nordul catolic şi Sudul protestant, dreptatea nu se afla univoc de de o parte sau alta. Ostil Sfintei Ligi catolice, autorul prezintă, totodată, fanatismul şi cruzimea unor capete hughenote, îngustimea lor de convingeri, cauză a multor jertfe gratuite. Principala povară a războiului religios o atribuie nevoiaşilor, subjugaţi de nobilimea ambelor confesiuni.

Idealul propus este un umanism popular, urmărind nu interese de castă, ci prosperitatea naţiunii. Eroul abandonează protestantismul şi din pricina ţelurilor prea înguste, prea limitate, urmărite de către adepţii acestuia.

Obiecţia se află la îndemână: înainte de a fi încoronat rege al Franţei, Henri este regele Navarrei; înălţarea lui debutează în fruntea oştilor hughenote, sprijinitorii săi cei mai valoroşi provin din aceste oşti. Într-adevăr, cu toate rezervele exprimate, romancierul îi simpatizează limpede pe hughenoţi – măcar pe unii dintre ei. „E o armată în care câteodată precumpăneşte virtutea, iar uneori cunoaşterea.” Merită simpatizată o armată a celor persecutaţi. Convingerile hughenote coincid deocamdată cu vederile lui Henri. Idealizarea acestuia a atras după sine o anumită idealizare a sprijinitorilor săi, din interior şi de peste hotare; deşi spiritul critic nu lipseşte nici din portretul regelui, e cu atât mai tăios în chipul lui Mornay ori al Elisabetei Tudor…

Toate interesele lumeşti se rânduiseră, atunci, sub embleme religioase. Opoziţia dintre protestantism şi catolicism exprima alternativa dintre avansul modernităţii şi criza medievală. În Germania s-au înfruntat forţele catolic-conservatoare cu *Bürger*-ii moderaţi (Martin Luther), iar aceştia, la rândul lor – cu plebeii radicali (Thomas Münzer). Calviniştii, după primele victorii din Elveţia, au întemeiat o republică în Olanda, mişcări republicane în Anglia şi Scoţia.

Heinrich Mann a accentuat calităţile protestante, pentru o vreme izbânditoare în sudul Franţei şi din pricina tradiţiilor regiunii respective. Aici, mişcarea albigenzilor inaugurase, în veacurile al XII-lea şi al XIII-lea, năzuinţele eretice. Chiar în prima jumătate a secolului al XVI-lea, acestei părţi de ţară îi fusese propriu un avânt cultural „reformist”. Armata hughenotă număra mulţi oameni cinstiţi, precum „bătrânii” intransigenţi din roman, sau cărturarii umanişti, ca poetul Agrippa d’Aubigné. În această oaste s-au înrolat mulţi ţărani şi meseriaşi, ignorând, în lupta lor anticatolică, interesele nobilimii protestante superioare.

Amintita idealizare răsfrânge, dincolo de realităţile de moment, câteva secole europene. Pe faţă, polemica e purtată cu Spania, papalitatea, iezuiţii,

cu Guise-ii; în subsidiar – cu retrograzi de dată recentă. Opoziţia e lărgită, prin renunţarea la contextele date, în favoarea semnificaţiilor cuprinzătoare. Riscul asumat este doza de abstract, general, vag, de transfer al situaţiilor locale în conflicte dintre „bine” şi „rău”, „raţiune” şi „iraţionalitate”, „moral” şi „imoral”. Miza rămâne însă valabilitatea generală. *Urzeli, capcane şi un cuget curat* ar putea fi nu numai denumirea unui capitol, ci titlul întregii cărţi.

Începutul îl constituie vrăjmăşia dintre Catherina de Medicis şi Jeanne d’Albret, atragerea vicleană a hughenoţilor la „Curtea pierzaniei”, „plină de păcate”, coalizarea Catherinei cu Henri de Guise şi înfrângerea aparentei rezistenţe a neurastenicului domnitor. Firele intrigilor şi ale planurilor criminale duc spre Roma şi Madrid, pe fundalul pregătirilor sumbre e proiectată figura lui Filip, „demonul Sudului”, care, folosindu-se de Catherina, vrea să subjuge Habsburgilor Franţa. Otrava discretă este curând înlocuită, potrivit sugestiei ducelui de Alba, cu „lovitura de pumnal”. Întâi este ucisă *„la reine, ma mčre*”, pe urmă, în groaznicul măcel din 24 august 1572, colaboratorul ei cel mai apropiat, amiralul Coligny. Dar, contrar aparenţelor nutrite de Catherina, Noaptea Sfântului Bartolomeu nu-i consolidează poziţiile, ci îi înmulţeşte duşmanii. „Urletele ucigaşilor” stârnesc pofta unor noi nelegiuiri, unei orgii totale a trădării şi crimei – „o noapte a Sfântului Bartolomeu fără sfârşit”. Ca şi în memorabilul joc de cărţi, prevestind dezlănţuirea crimelor, petele de sânge se înmulţesc, se transformă în şiroaie, se întind peste tot, nu mai pot fi stăvilite. Intrigile, dezmăţul şi ura cer mereu jertfe noi, „morţii din drum” sporesc necontenit, până în momentul culminant din 1588, când pier – fiecare de mâna ucigaşilor celuilalt – Henri de Guise, „*führer*”-ul dement al Ligii catolice şi Henri al III-lea, ultimul Valois, cu personalitatea complet dezagregată.

Acum, lupta pentru putere a singurului supravieţuitor dintre „cei trei Henri” intră în faza finală. Au loc diverse bătălii, câştigate sau pierdute; asediul oraşelor, încheiat prin ocuparea lor sau prin retragere; convertirea de la Saint-Denis şi ungerea ca rege la Chartres; intrarea victorioasă în

Capitală, după optsprezece ani de absenţă, şi adoptarea măsurilor de consolidare a monarhiei.

Stabilizarea puterii regale inaugurează – în roman mai apăsat decât în istoriografia savantă – o epocă de stabilitate şi fericire, contracarată numai de marii seniori puşi în slujba „partidei spaniole”. Avansează manufactura, comerţul interior şi exterior, formarea naţiunii, întărirea statului. Până şi colonizarea Noii Franţe izvorăşte – spre deosebire de expediţiile spaniole – din stimulente umanitare. Detaliile sunt exacte, mobilurile sunt înfrumuseţate. Aşa apare inclusiv „Marele Plan”, din ultimii ani ai vieţii lui Henri, proiectat spre a înjgheba Liga Popoarelor împotriva celor care pregătesc noi războaie nelegiuite. Într-adevăr, regele a încercat să coalizeze un număr de state (îndeosebi protestante) împotriva Habsburgilor – motivul principal pentru care a şi fost ucis. Dar scopurile urmărite nu erau şi nu puteau fi atât de nobile pe cât sunt ele în roman. Din nou, autorul potenţează şi extinde semnificaţii, în acord cu năzuinţe recente. În acest spirit concepe şi epilogul *Vorbirea lui Henri al Patrulea, cu acest nume rege al Franţei şi al Navarrei*.

Pledoaria pentru „Marele Plan” vizează – peste secole – Europa Unită. Heinrich Mann se lasă vrăjit de o idee odinioară vagă, în timpul vieţii lui – irealizabilă, dar în perspectivă – luminoasă.

3

„*Seul roi de qui le pauvre ait gardé la mémoire*” („Singurul rege a cărui amintire trăieşte încă printre cei sărmani”) – iată argumentul principal de care Heinrich Mann se lasă călăuzit în viziunea sa. Scriitorul a valorificat şi dezvoltat fantezia populară despre Henri, la fel cum s-a întâmplat, în bine şi în rău, cu alţi regi ai dramelor şi romanelor istorice: dacă nu a fost aşa – va fi aşa de acum înainte!

Regele Henri uneşte în felul său de a fi trăsăturile eroului renascentist, autentic în multe exemplare, replămădit în multe scrieri, cu doza corespunzătoare de inventivitate. Concepţia autorului vizează o

personalitate oblăduitoare, care îmbină frumuseţea corporală, morală şi spirituală, dar mai ales corelează gândirea şi acţiunea. „Domnilor umanişti – li se adresează Henri prietenilor. – Am luptat călare şi am purtat sabia, domnilor umanişti…” Iar unul dintre cei vizaţi, Agrippa d'Aubigné, explică astfel sensul vieţii sale: „Eu mi-am ticluit versurile călărind şi izbind în vrăjmaş. Şi aveam viziunea cerului, în timp ce cu picioarele goale scormoneam pământul ca un vierme, spre a pregăti o nouă bătălie umanismului luptător, pe care-l slujeam”. La moartea Elisabetei, meditaţiile lui Henri culminează în acelaşi gând: „Este bine ca umaniştii să fie şi luptători, şi să ştie a lovi, când puteri vrăjmaşe încearcă să se împotrivească chemării omului”.

Autorul şi eroul cred în legătura calităţilor omeneşti, în intima comunicare dintre virtute, cunoaştere şi frumuseţe. În discuţia cu mareşalul Roquelare, Henri vorbeşte despre „moda” căreia i-a dat tonul, moda celui veşnic vesel, a liberei cugetări, a cultului femeii, a vitejiei, a raţiunii, a dragostei pentru patrie, a fericirii poporului – şi nu concepe vreuna dintre aceste năzuinţe fără celelalte. Puterea trebuie îmbinată cu omenia, cu înţelepciunea, cu dreptatea, altfel degenerează în samavolnicie monstruoasă. Numai cel ce gândeşte în chip nobil are dreptul să şi acţioneze; iar ţinta sa nu poate fi alta decât „pacea veşnică, libertatea naţiunilor, fericirea oamenilor, triumful raţiunii”.

Henri şi duşmanii lui au învăţători diametral opuşi. Marele duce al Toscanei pune în practică preceptele lui Machiavelli, pe care agentul său, Francisco Bonciani, le expune cu cinism cămătarului Zamet: „Gândirea n-are nimic de a face cu conştiinţa, în calea domnitorului nu sunt piedici morale, poporul trebuie constrâns să accepte domnia ucigaşilor”. Henri îi preferă virtutea întruchipată de Mornay, chiar dacă acesta îl supune grelei încercări, destăinuindu-i slăbiciunile unei mame venerate; îl preferă „căci cunoaşterea e ca o lumină ale cărei raze sunt răspândite de virtute”. Dar rolul hotărâtor în formarea spiritului viitorului domnitor Mann i-l atribuie unui alt contemporan, gânditorului Michel de Montaigne. Întâlnirile cu seniorul din Périgord, apoi primar al oraşului Bordeaux, sunt puncte nodale

din tinereţea lui Henri, de la decisiva *Convorbire de pe ţărmul mării*, în faţa fortăreţei La Rochelle. Montaigne susţine libertatea personalităţii umane, cunoaşterea de sine şi meditaţia neîngrădită asupra vieţii înconjurătoare, emanciparea de scolastică şi dogmele religioase. El pledează împotriva războaielor confesionale, care „slujesc unora ca paravan pentru ambiţia lor, iar altora ca prilej de îmbogăţire”; şi prin laconica sa formulă sceptică „Ce ştiu eu?” îi dă de înţeles interlocutorului că nici una dintre cele două religii vrăjmaşe nu se comportă fără de prihană. Henri îşi dă seama de asemănările dintre felul lor de a gândi; şi admiră curajul cu care Montaigne îşi exprimă convingerile. El va pune în practică preceptul atât de apropiat propriilor idealuri: „*Nihil est tam populare quam bonitas*”. „Forţa e puternică, îl lămuri însoţitorul său. Dar bunătatea şi mai puternică… Bunătatea este populară, nimic nu este mai popular decât bunătatea.” Montaigne elogiază contemplarea şi autocontemplarea, e raţionalist şi individualist. Îl urmează discipolul – şi autorul.

Convorbirea cu Montaigne va impulsiona afirmarea lui Henri şi nu va fi uitată nici de către gânditorul retras în fundul provinciei. El va veni în curând să vadă ciudata noutate a Curţii fără religie, „să vadă dacă un spirit cumpătat, înclinat spre îndoială, se poate apăra cu sorţi de izbândă de orgia lipsei de raţiune care-l asaltează din toate părţile”. Schimbul lor de opinii intona parcă „alte note, dar o armonie”, alimentată de aceeaşi sănătate morală, străină deşuchiaţilor timpului. Apoi Montaigne îi va trimite celebra sa lucrare, mărturie vie a comunităţii lor spirituale („Am parcurs acelaşi drum şi deopotrivă cu Maiestatea Voastră m-am afirmat singur prin luptă”) şi va fi martorul disputei dramatice dintre cei doi Henri, Navarra şi Valois, admirându-l pe primul, compătimindu-l pe cel din urmă; „căci nimic nu-l face pe om mai lipsit de apărare decât pierderea judecăţii”.

Spre sfârşit nu mai apare Montaigne însuşi, ci doar ideile lui. Henri, căruia filosoful i-a cedat întâietatea, îşi dă seama că nu este decât un „neînsemnat învăţăcel”. Proclamând Edictul de la Nantes, îşi aminteşte de convorbirea de pe ţărmul mării şi, deşi izbânda e îndoielnică, se mângâie cu gândul că învăţătorul s-ar bucura de această clipă. „Ce ştiu eu?” îi

impregnează meditaţiile, cu nuanţe multiple, de la veselie la amărăciune; dar şi în situaţia din urmă el îşi regăseşte echilibrul, ca de pildă în efortul deznădăjduit pentru Marele Plan al federaţiei popoarelor libere: „Aici nu se mai poate spune; ce ştiu eu? Ăsta-i un lucru pe care-l ştiu”. În fine, în preajma asasinatului, el este prevenit tocmai de către domnişoara de Gourmay, fiica adoptivă a lui Montaigne: „Cel mai înţelept dintre morţii ce dăinuie în inima ta îţi trimite un ultim şi zadarnic avertisment”.

Artiştii din Antichitate şi Renaştere îl însoţesc şi-l sfătuiesc mereu pe Henri. Margot îi recită din Vergiliu, Montaigne – din Horaţiu, acesta îi vorbeşte şi despre exemplul lui Michel-Angelo („Eu n-am făurit încă opere. Dar pot să le făuresc” – îi răspunde Navarra.) „Mărirea cum se înfăţişează” este surprinsă de Rubens. La sfârşitul vieţii, regele se gândeşte la tâlcul cărţii lui Cervantes şi la asemănările lui cu Don Quijote, sau dintre fidelul Rosny şi Sancho Panza. El se sfătuieşte cu învăţatul Grotius cum să înjghebeze federaţia de regate şi republici, deschide la Paris o bibliotecă pentru cei mulţi, plănuieşte un muzeu al meşteşugarilor, o grădină botanică, citeşte tratate de agricultură şi romane cavalereşti. În concepţia romancierului, el apare astfel ca exponentul autentic al gândirii înaintate, al civilizaţiei şi culturii epocii, un erou renascentist prin excelenţă.

A sluji Franţa înseamnă pentru Henri a cunoaşte suferinţele oamenilor de rând, a uşura poverile care-i apasă, a fi de partea celor nevoiaşi. „Fericirea statului atârnă de fericirea poporului.” Neînţelegerea acestui adevăr de către ajutorul lui credincios îl mâhneşte profund. Oamenii îl numesc simplu „*lou noust Henri*”, cu temei – căci are trei cămăşi ca şi ei, straiele îi sunt la fel de pătrunse de năduşeală ca ale lor, vorbeşte fără ocol şi pe înţeles, se veseleşte în rând cu ei. Cucerind cetatea Eauze, nu-i ucide şi nu-i pradă pe localnici, ci se aşază la ospăţ împreună cu ei şi-i obligă pe bogaţi să dea săracilor câte zece livre. „Asta-i omenie. Marea noutate la care suntem martori este omenia.” Asediind Parisul, el permite ieşirea din oraş a trei mii de oameni, care altfel ar fi murit de foame, apoi, pătrunzând în Capitală, dă dovadă de aceeaşi nobleţe. („[…] armata lui Henri – notează Karl Marx în *Însemnări cronologice* – a reuşit să ocupe la 22 martie 1594

Parisul fără nici un zgomot. Henri al IV-lea a fost plin de mărinimie chiar faţă de cei exilaţi, în ciuda ponegririlor clericale ce continuau împotriva lui; atunci a fost el numit: Cel Mare.”) Mann detaliază ipostazele măreţiei în capitolele *Spun şi ei: e mare*, *Mărirea vine dinăuntru*, *Mărirea, cum apare în faţa lumii*, *Mărirea*, *cum se înfăţişează*. Toate izvorăsc, în ultima instanţă, din comunitatea cu firea şi faptele supuşilor săi.

La începutul drumului, Agrippa d’Aubigné îi spune: „In summa… tu nu eşti altceva, prinţe, decât ceea ce poporul a făcut din tine”; şi îl sfătuieşte să fie dintre acele opere care îl întrec pe artist. În recapitularea înfăptuirilor sale, Henri revine la aceeaşi idee: „Ce înseamnă… a fi mare? Înseamnă a avea smerenia de a-i sluji pe semeni, întrecându-i în acelaşi timp cu un cap”. Semenii sunt cei mulţi şi harnici. De aceea fulgeră Henri împotriva „celui ce haleşte cât şase”, cu trup uriaş şi cap de căpcăun, incapabil de muncă, hrănit de alţii ca şi marii seniori – şi îl execută pe domnul de Lionne, care i-a spintecat tinerei ţărance burta ca să-şi încălzească picioarele în măruntaiele ei. De aceea face pe calfa în tăbăcăria bătrânului meşter Jérôme, contribuind prin exemplul personal (ca ulterior ţarul Petru al Rusiei) la bunul renume al meseriilor autohtone – şi se simte atras de ţăranul trist, îmbătrânit înainte de vreme: „Chipurile noastre, al meu ca şi al tău, arată deopotrivă urmele unor mari osteneli şi ale unei munci grele”.

Dorinţa supremă a lui Henri e să fie înţeles şi îndrăgit. Uneori îl cuprinde amărăciunea, pentru că se simte neputincios să-şi realizeze visul, alteori e fericit pentru că vede înfiripându-se „dragostea poporului”. În călătoria însufleţitoare de la Nantes la Orléans, el anunţă ţăranilor vestea păcii, în fine redobândită, iar aceştia îi răspund: „Dacă vei fi în primejdie, cheamă-ne”. În clipa fatală, ei vin într-adevăr la Paris, dar nu mai pot fi de vreun folos. Deznodământul are însă loc, simbolic, după ce Henri primise o delegaţie de ţărani, posesori ai mult râvnitei găini în oala de duminică, deşi cu noi griji şi necazuri. După moarte, prin faţa lui trec mulţimi, temute de Curte – săracii la care îi fusese primul gând, care au fost cel mai aproape de inima lui. „El a stăpânit prin noi şi noi prin el. Ar fi vrut să ne vadă mai

buni şi să ne meargă mai bine. A fost sânge din sângele nostru şi de aceea i-a şi fost vărsat sângele.”

În prim-plan se află figura eroului popular. Înseşi masele nu sunt zugrăvite pe larg. Tema „Henri şi poporul” e explorată mai apăsat dintr-o direcţie. Masele au apariţii puţine şi succinte, pe străzile Parisului sau în satele bântuite de război, cu scopul de a-l reliefa pe Henri. Deşi fundamentată pe comunitatea sufletească şi spirituală cu supuşii săi, romanul îl zugrăveşte cu precădere pe el, în mijlocul nobilimii de Curte. Pe Heinrich Mann îl fascinează personalitatea excepţională. Romanul „alesului” devine şi cronică, şi frescă, pe fundalul susţinerii populare, care însă e rar detaliată în concreteţea personajelor sau acţiunilor: numai ca element ajutător.

4

Lumea cărţii este una renascentistă, vie şi contradictorie, luminoasă şi întunecată, populată de eroi şi monştri, de visători şi ucigaşi. Este o lume „shakespeareană”, cu caractere multicolore, gravitând în jurul celui mai puternic dintre ele, apreciate în fiecare caz prin prisma acestei copleşitoare personalităţi.

Diversitatea de culori şi nuanţe poate fi sugerată printr-o simplă enumerare a principalelor figuri care alcătuiesc anturajul lui Henri. Întâi, sunt „bătrânii” hughenoţi, asceţi şi fanatici. În fruntea lor stau Jeanne d’Albret şi Coligny, neînduplecaţi ca statuile, totuşi oameni cu sentimente şi slăbiciuni. Cucernica şi curajoasa mamă săvârşeşte cruzimi în numele credinţei şi naşte un fiu nelegitim contelui Goyon, hughenot ucis în Noaptea Sfântului Bartolomeu. În aceeaşi noapte, amiralul îi destăinuie unui Dumnezeu rigid şi rece ca şi el, faptul că într-adevăr se face vinovat de uciderea bătrânului de Guise. Sora lui Henri are faţă de frate sentimente complexe – de la dragostea fierbinte până la dispreţul umilitor. Catherina, cu principii atât de dure încât finalmente ea însăşi le încalcă, este descendenta imediată a moralizatoarei Jeanne d’Albret, deşi până la urmă

mai înţelegătoare faţă de fiul rătăcitor decât ar fi fost mama. Trecând peste pastorii protestanţi Théodore de Bèze, Damours sau La Faye (tot exponenţi ai „colignysmului”), peste adepţi ca prinţesa de Orania, Elisabeta Tudor, primarul Reuter din Lübeck ş.a., ajungem la cercul prietenilor şi colaboratorilor intimi, ca Du Bartas, Agrippa d’Aubigné, Philippe du Plessis-Mornay sau Rosny-Sully. Mornay e dintre ei cel mai apropiat de nucleul din La Rochelle, de „bătrânii” pentru care compromisurile lui Henri sunt inacceptabile. El este simbolul virtuţii, „un om sfânt”, dar rece ca sfinţii, lipsit de supleţe, asemenea lorzilor englezi pe care vrea să-i câştige de partea lui Henri, atât de consecvent opţiunilor sale încât alege dizgraţia şi respinge orice paleative sau narcotice (ca şi soţia sa pe patul de moarte), perseverent până la ridicol, precum în conflictul cu Saint-Phal. Agrippa este mai interesant şi mai atrăgător. Umanist în cel mai bun sens al cuvântului, e un om viu şi variat, străin rigidităţii puritane – prietenul cel mai de nădejde al lui Henri, singurul care îl înţelege pe deplin şi îl îmbărbătează în momentele apăsătoare (ca în ziua „săriturii în necunoscut”, cântându-i din *viola d’amour*). Rosny e „omul de granit”, o „făptură cioplită în piatră”, chipul datoriei şi al hotărârii neclintite, credincios lui Henri până la capăt, fără a-i pătrunde intenţiile, fără a-i înţelege planurile. De fapt, el n-are convingeri, o trădează cu sânge rece pe Gabrielle, atunci când consideră mai utilă pentru situaţia economică a ţării căsătoria lui Henri cu Maria de Medicis. Rosny se pricepe la cifre, face rost de banii necesari lui Henri, pune ordine în regat, înfrânează abuzurile – dar nu este un umanist, nu are nici măcar defectele acestuia, bunătatea excesivă, de pildă, pe care Henri o va plăti scump. De aceea, alături de unica slugă credincioasă, regele se simte întotdeauna singur.

Grupul cel mai numeros din roman e compus din oamenii „care năzuiesc către neagra, apăsătoarea violenţă, cărora le place desfrâul însoţit de spaime şi un extaz josnic”. Sunt cei care îşi dau osteneala, de neînţeles pentru Henri, de a fi întortocheaţi şi de a se lepăda de judecata sănătoasă – într-un cuvânt, *smintiţii*. „Am să mai am mult de furcă cu cererile lor nesăbuite, cu faptele lor înşelătoare, cu pofta lor de a vedea sângele

curgând. Şi când în cele din urmă au să mă nimerească – atunci când au să mă nimerească, au să se uite la mine cu ochii lor cuminţi şi nici n-au să bănuiască măcar că sunt smintiţi.”

Catherina de Medicis înseamnă pentru Henri „trecutul rău şi smintit”, care în cele din urmă „ajunge de râs, chiar dacă mai ucide încă”. Urmând tradiţia romanticilor, Heinrich Mann o reduce la o dominantă, pe care o amplifică la extrem. Catherina e „zâna cea rea”, demonica întruchipare a violenţei nemărginite, a lipsei de principii ca unic principiu călăuzitor. Intriga şi omorul au ajuns de mult arta ei preferată, iar copiii – pioni neînsufleţiţi într-un joc riscant, pioni care pot fi jertfiţi fără şovăire în orice clipă.

Fiecare membru al familiei Valois îl duşmăneşte pe celălalt, fiii pe mamă, Carol pe fraţii lui şi invers. Mulţumită răbdării şi prevederii Catherinei, Carol trece prăpastia şi devine „stăpânitorul nebun al nopţii de măcel”, călău şi victimă în acelaşi timp, ca şi Henri al III-lea, mai târziu. Ultimul Valois dansează de unul singur la înmormântarea fratelui său, isteria familială o amplifică până la paroxism, împreună cu nehotărârea ce-l caracterizează („Navarra! Vino! Nu, nu veni…”), ceea ce nu-l împiedică să ucidă, înainte de a fi ucis. Portretul celor doi regi Valois este lucrat cu măiestrie, cu stăpânirea meandrelor sufleteşti, cu nuanţarea patologicului, a pendulării între luciditate şi demenţă.

Galeria smintiţilor o continuă Henri de Guise, Mayenne, cardinal de Lorena, sora lor, ducesa de Montpensier („furia” Ligii), predicatorul Boucher, care face spume la gură instigând la crime; Filip al II-lea, „înfrântul”, cu gânduri negre şi corpul bolnav, molipsit de o curtezană; trimişii săi, Alba, Mendoza şi Cardena; iezuiţii Pater Ignaţiu şi Pater Cottoni; soţia lui Carol, Elisabeta de Austria, şi Maria de Medicis, impusă ca soţie lui Henri prin intrigi şi nelegiuiri („cu toate însuşirile prinţeselor din casa Medicis”), suita ei de italieni în frunte cu monstruoasa pitică, „sora de lapte”, Leonora Galigai şi soţul acesteia, frumosul Concini; cei care din prieteni au ajuns duşmanii lui Henri, ca vărul Condé sau tânărul mareşal Biron, parcurgând un drum invers cu al tatălui, până a deveni singurul

vrăjmaş trimis de rege pe eşafod; guvernatorul Parisului, Brissac, strategul de dragul strategiei, Alexandru Farnese, cămătarul Sebastian Zamet, complice în otrăvirea Gabrielei, ducele d'Epérnon, care pune la cale asasinarea lui Henri; în fine, ucigaşii înşişi, inspiraţi, plătiţi sau mânuiţi de cei amintiţi mai sus – Gavarret, Loro, Charles de Birague, La Barre, Jean Chastel şi „cel din urmă", Ravaillac.

Duşmanii sunt mai numeroşi decât prietenii. La început, înţelegerea acestui lucru zdruncină seninătatea naivă a lui Henri, pe urmă, în lunga „şcoală a nefericirii", se obişnuieşte cu gândul. Fazele cunoaşterii dureroase prin care trece sunt laconic recapitulate de originalele meditaţii, fiecare intitulată *Moralité*, prin care, inspi-rându-se din spiritul epocii înfăţişate, scriitorul îşi încheie capitolele primului volum: „Şi astfel tânărul Henri cunoscu, înainte de vreme, răutatea oamenilor", „primejdia de a fi ucis, de a fi trădat, ori altele ce se ascund sub vălul dorinţelor noastre sau chiar al visurilor noastre mărinimoase"; intrigile de la Curtea Catherinei te fac „să cunoşti înţelesurile ascunse ale vieţii, care se desfăşoară în jurul unei prăpăstii adânci"; „dorinţa de a fi fericit fără a privi în juru-ţi trebuie să fie urmată de o trezire cu atât mai dureroasă, de o ispăşire cu atât mai cruntă"; „trecând prin suferinţele celor obijduiţi, un tânăr senior, care altădată nu se îndoia de nimic, se va preschimba într-un om trecut prin multe, sceptic, îngăduitor – şi din bunătate, şi din dispreţ – ştiind să se judece fără a înceta nici o clipă să lupte", iar „a lupta înseamnă în primul rând a îndura nenumărate suferinţe"…

Drumul acestui „neştiutor care învaţă" duce de la optimismul pueril, încrederea oarbă în steaua fericită ce-i călăuzeşte paşii, atenţia excesivă pentru propria-i persoană, la înţelegerea profundă a celorlalţi oameni şi aprecierea lucidă a piedicilor pe care le are de înfrânt. În procesul călirii, valorile iniţiale – curajul, veselia, tăria, sănătatea morală – nu se pierd, ci se altoiesc pe înţelepciunea dobândită în chinuri, şi dau roade mai bogate. Viaţa printre capcane, silnicii şi trădări, mârşăviile contemplate şi îndurate, obligaţia de a mima acomodarea la inumanitatea considerată singura condiţie umană posibilă – maturizarea grea lasă urme adânci nu numai

asupra gândirii, ci şi a sentimentelor, a stărilor sufleteşti, asupra stării emoţionale ce-l caracterizează pe Henri. Comparând cele două părţi din roman, vom observa între ele o aparentă contradicţie, mai bine zis o contradicţie a aparenţelor. În volumul întâi, eroul este mai senin, deşi mediul în care trăieşte e mai sumbru. În volumul al doilea, cel puţin până la un moment dat, condiţiile exterioare îi sunt favorabile, dar amărăciunea îi pune tot mai mult stăpânire pe suflet. Cauza nu rezidă doar în deosebirea de vârstă – factor important pentru un erou renascentist –, ci şi în acumularea treptată a unor înfrângeri dureroase, unele poate mai greu sesizabile decât cele de pe vremea Catherinei, dar de nelecuit. Cu cât mai aproape l-am crede pe Henri de ţelurile sale, cu atât mai irealizabile se dovedesc ele, şi în viaţa personală, şi în viaţa politică. La apogeu, regele ajunge singur printre duşmani, părăsit sau neînţeles de foştii prieteni, sortit inevitabil pieirii. Nimeni nu vede acest lucru cu limpezimea lui, de aceea se şi lasă cuprins – în ultima perioadă – de accente fataliste, de un fel de „neîmpotrivire faţă de rău”, de resemnare în faţa inevitabilului. Atitudinea răsfrânge ceva din profundul traumatism sufletesc al emigraţiei germane din perioada nazistă.

Henri nu renunţă niciodată la idealurile sale. Dimpotrivă: hotărârea de a le păstra neîntinate devine mai neclintită atunci când realizează imposibilitatea împlinirii lor. La început, Henri a avut certitudinea izbânzii, cu toate piedicile întâlnite. Acum, chiar în timpul reuşitelor de moment, e tot mai conştient că inumanitatea îl va înfrânge. „Un om mare n-are, însă, ce face. Trebuie să golească până la ultima picătură cupa pe care i-o întinzi *infelix felicitas*.” În amestecul de fericire şi nefericire, dominantă devine ultima. O dată cu Gabrielle, mor şi rădăcinile inimii sale, pentru a nu mai înmuguri vreodată. Ţipătul de disperare „Să n-aud de o Medicis!” se pierde în neant, trecutul n-a făcut decât să-şi schimbe veşmântul, locul Catherinei îl ia o femeie mai tânără şi mărginită, dar din aceeaşi familie de ucigaşi. Cercul sufocant din jurul lui se strânge neîncetat, crima este pregătită în văzul tuturor, pentru că ea nu reprezintă decât consfinţirea unei situaţii unanim cunoscute şi limpezi pentru victimă însăşi. „Un om ce trebuie să moară şi simte asta pune totuşi în mişcare o posteritate îndepărtată…”

Umanismul este înfrânt, dar eroul epilogului şi zămislitorul lui sunt convinşi, cu asumată naivitate, nu numai că el va renaşte, dar chiar va repurta succese tocmai în „cumplitul” secol al XX-lea.

Caracterul lui Henri este monolitic şi complex, unitar şi contradictoriu. El este ceea ce se cheamă un erou ideal – deşi are nu puţine slăbiciuni şi defecte. Unele sunt prelungirile calităţilor, ca excesiva bunătate sau încrederea nemărginită în semeni. Cu toate că a cunoscut trădări de toate felurile, el este incapabil să prevadă următoarea trădare ori să-i înţeleagă mobilurile psihice, de aceea manifestă nehotărâre şi îngăduinţă faţă de duşmani. „Regele Henri are un singur păcat: blândeţea.” Părerea Elisabetei este împărtăşită de Rosny şi în parte confirmată prin deznodământul vieţii. Cel care a petrecut o noapte în discuţii cu unul dintre ucigaşii săi, spre a trage învăţăminte chiar şi din această împrejurare, n-avea cum să facă inofensivi duşmani atât de periculoşi, unii aflaţi pe cea mai înaltă treaptă ierarhică şi înzestraţi cu toate însuşirile necinstei…

Manifestând tărie de caracter în probleme capitale, Henri manevrează, face compromisuri, se poartă schimbător şi uneori neserios în situaţii ce nu i se par decisive. Intransigent în strategie, el este uneori nehotărât în tactică, iar reproşul surorii, după care bărbaţii din casa de Navarra posedă totul cu excepţia tăriei de spirit, îşi are îndreptăţirea. Slăbiciunile la vedere izvorăsc din clocotul personalităţii eliberate de canoane, dintr-o supralicitare a drepturilor individuale.

Henri este un personaj exemplar – nu în ciuda acestor carenţe, ci împreună cu ele, cu slăbiciuni până una-alta fără gravitate, pe care le şi depăşeşte în majoritatea cazurilor prin eforturi conştiente. Henri e apropiat de Till Ulenspiegel sau de Hamlet, personalităţi cu unele cusururi, dar legendare prin abnegaţia, prin autenticitatea cu care s-au dedicat adevărului şi dreptăţii.

Comparaţiile nu sunt întâmplătoare. Henri sintetizează trăsături renascentiste. Caracterul său este un aliaj nobil, în care regăsim ceva şi din robusteţea lui Rabelais, şi din fineţea lui Montaigne, şi din epicureismul lui Boccaccio, şi din tragicomicul personaj creat de Cervantes, şi din spiritul

popular al eroului reproiectat ulterior de către Charles De Coster, şi din toate acestea reunite, în epocă, într-o supremă chintesenţă, de Shakespeare.

Deosebit de interesantă este tocmai apropierea de Hamlet. La Curtea pierzaniei otrava o ucide pe mama lui Henri, întocmai ca odinioară pe tatăl acelui prinţ. „Tu ai să fii nebun, când o fi nevoie…” îi spune Carol lui Henri în Noaptea Sfântului Bartolomeu – şi este nevoit, pentru că şi de data aceasta „vremea a ieşit din ţâţâni”, iar „Danemarca e o temniţă… Şi încă una straşnică, plină de cotloane, hrube şi carcere…”. Horaţiu, prietenul lui Hamlet, recapitulează povestea întâmplată în cuvinte ce se potrivesc şi istoriei lui Henri: „[…] Veţi auzi de fapte sângeroase / Şi scârnave, şi nefireşti, şi-omoruri / Nevrute şi de strâmbe judecăţi, / De inşi ucişi prin vicleşug şi silnic […]”. Pentru a risipi orice îndoială, Mann introduce în carte o scenă cu corespondenţe directe – tentativa duşmanilor lui Henri de a-i smulge mărturisiri într-o întâlnire cu stafia amiralului Coligny (capitolul *Spiritul*). Faptul că romanul reproduce o scenă din *Hamlet* este semnificativ, chiar dacă deosebirile de situaţii indică şi diferenţele celor două caractere.

Shakespeare îşi scrie piesele la sfârşitul veacului al XVI-lea şi începutul celui de-al XVII-lea, adică tocmai în anii domniei lui Henri Quatre. Lupta disperată a lui Hamlet împotriva lui Claudius este, în fond, aceeaşi înfruntare dintre umanişti şi smintiţi, bătălia raţiunii şi dreptăţii împotriva setei nebune de putere, a deplinei amoralităţi, a înjosirii omului. Este marea bătălie care a marcat Renaşterea.

Henri străbate traiectoria parcursă de personajele lui Shakespeare de-a lungul multor piese, de la optimismul exuberant până la tragismul sumbru. Hamlet se află la capăt de drum, când orizontul se întunecă în mod irevocabil. Henri ajunge într-o postură similară, în tragicele sforţări de a drege o vreme ieşită din ţâţâni. Legătura dintre cele două caractere e clară, deşi cu destule momente despărţitoare.

Din tabloul de până acum lipseşte un element important: iubirile lui Henri. Ele sunt multe la număr, pentru că – glăsuieşte legenda – „regele îşi iubeşte poporul şi toate fiicele acestuia”. Chiar dacă nu am putea enumera cele douăzeci şi opt de iubite la care face aluzie sora lui Gabrielle, câteva

rămân statornic întipărite în mintea cititorului. Prima dragoste e Fleurette, fata grădinarului, care, în castelul de la Grange, nu-l va mai recunoaşte pe iubitul ei; şi despre care poporul va povesti că s-ar fi aruncat în fântâna asupra căreia îndrăgostiţii se aplecaseră cândva împreună. Mai târziu Henri o va îndrăgi pe Madelon, soţia morarului Michaud, pe Fosseuse şi pe Crisande, protectoarea şi muza lui pentru o vreme; o va compătimi pe biata Esther cu ocazia reîntâlnirii, o va compătimi, dar n-o va ajuta, confirmând temerile pastorului că e pe cale de a se rupe definitiv de obştea protestantă; şi o va înţelege pe Antoinette, care îl va respecta pentru că nu mai este vechiul, necunoscutul Henri, cel ocolit de slavă…

Dintre toate „iubirile lui legendare”, două merită cu deosebire acest epitet: dragostea cu Marguerite de Valois şi cu Gabrielle d’Estrées, cu „Margot din Noaptea Sfântului Bartolomeu” şi cu „încântătoarea Gabrielle”. Margot este osmoza unor calităţi şi vicii, un produs complex şi pitoresc al efervescenţei vremii. Senzuală şi cultă, admirând deopotrivă trupul şi raţiunea, ea îl cucereşte lesne pe tânărul prinţ, avid de culorile strălucitoare ale vieţii. Margot face legătura dintre Catherina şi Henri, făpturi care par nealăturabile. Îmbinând trăsături aparţinând mamei şi soţului, ea o ascultă pe prima, dar luptă din răsputeri pentru viaţa celui de-al doilea. Avertizată în vis, într-o greacă savantă, „Să nu ucizi!”, ea îl ocroteşte pe Henri cu pasiunea care în ochii lui răscumpără primejdiile, şterge umilinţele, nimiceşte chinul gândurilor. „*Nos belles amours*” se contopesc cu urletele ucigaşilor: şi, nu întâmplător în noaptea când Curtea îi însoţeşte spre patul nupţial şi în noaptea măcelului, Agrippa recită aceleaşi versuri: „O, moartea e aproape. Prin ea ne este dată / O viaţă făr’ de moarte, o viaţă adevărată”.

Margot este o victorie scriitoricească. Zugrăvind-o pe fundalul evenimentelor sângeroase, de care nici nu poate fi desprinsă, Mann îi împrumută un farmec autentic, care îl cucereşte, laolaltă cu Henri, şi pe cititor. De aceea, după dureroasa şi faimoasa lor despărţire, degradarea Margueritei într-o Medicis pursânge, în furia ei gata să-şi ucidă soţul, este relatată, fără a fi înfăţişată. De aceea, cu prilejul revederii, după surghiunul

de optsprezece ani, în mintea cititorului, ca şi a eroului, va trăi mai departe imaginea cuceritoarei „Margot, cea de odinioară"…

Prima dragoste corespunde atmosferei din tinereţea lui Henri – exuberantă, plină de aventuri, contraste, deziluzii; cea de a doua – tonalităţii anilor de maturitate, mai puţin spectaculoasă, dar mai profundă. A doua legătură trainică este şi singura iubire cu adevărat mare, bazată pe o intimă comuniune sufletească. Gabrielle are culori pastelate, gingaşe, vraja cărora îl captivează instantaneu pe Henri. Sinusoida raporturilor lor este descrisă cu fineţe. Ea trece de la înflăcărarea regelui şi răceala frumoasei d'Estrées, prin inversarea rolurilor, până la armonia deplină, neconsfinţită legal, graţie înverşunării taberei adverse. Lupta pentru căsătorie şi intrigile menite s-o zădărnicească dobândesc o semnificaţie largă, aceea de a înălţa sau nu pe tronul Franţei o fiică a naţiunii franceze. Dramatica înfruntare are un deznodământ tragic. Întâmplătorul a fost pregătit cu atâta migală de tabăra vrăjmaşă, încât nu putea să nu se întâmple. În momentul morţii lui Gabrielle, papa Clement al VIII-lea iese din capela sa, faţa i se luminează de o revelaţie nepământească şi rosteşte extatic cuvintele: „Dumnezeu s-a îndurat". Este un detaliu care îl trădează pe satiric, deoarece „se luaseră măsuri pentru a-l ajuta pe Dumnezeu", iar farsa revelaţiei are menirea să şteargă urmele ucigaşilor.

Dragostea şi moartea lui Gabrielle sunt pentru Henri o cumplită încercare, de pe urma căreia nu se va reface niciodată. Acum începe „coborâşul", cu Maria de Medicis şi amantele fără suflet, isterice şi trădătoare, ca Henriette d'Estangues şi Margueritte-Charlotte de Montmorency. Precum în toate etapele vieţii, planul personal concordă cu cel obştesc, tragica pustietate dintr-unul – cu imposibilitatea de a izbândi în celălalt.

Înfăptuirile regelui sunt, după convingerea lui, strâns legate de iubirile sale. Chiar dacă uneori le exagerează rolul în desfăşurarea vieţii proprii – şi implicit a istoriei –, ele constituie o parte inalienabilă a marii personalităţi. Aici, ca şi cu alte ocazii, Henri pare uneori superficial, dar de obicei este sau devine profund. Dragostea e pentru el nu numai plăcere, ci şi chin,

prilej de încercări şi învăţăminte. Pasiunile sale ne călăuzesc şi ele printr-o întreagă epocă: prin nuvelele lui Boccaccio, piesele lui Lope de Vega, sonetele lui Petrarca şi ale lui Shakespeare. Ele stârnesc zâmbet şi veselie, amărăciune şi milă, înţelegere şi stimă.

5

Cartea lui Heinrich Mann a fost primită, în anii imediat următori apariţiei sale, ca un manifest antinazist, o denunţare a „împărăţiei Conducătorului” şi a concepţiei despre *Führer*-ul supraom. Romanul are acest patos polemic. În deceniul la începutul căruia Hitler a venit la putere şi la al cărui sfârşit a dezlănţuit al Doilea Război Mondial, Henrich Mann a pus la lucru o gamă largă de mijloace artistice, unele nemijlocit agitatorice, altele cu efect indirect, mai adânc şi mai trainic.

Filipica e dezlănţuită în capitolele consacrate Ligii Catolice şi ducelui Henri de Guise. Aici Mann redevine sarcastic, ilustrând titlul celui mai important dintre capitolele dedicate premergătorilor fascismului, *Ce însemnă: a urî?* De fapt, în aceste pasaje, autorul uită că are de a face doar cu „premergători” şi nu ezită să traseze paralele directe. Procedeul este explicabil: tema era prea dureroasă, iar îndatorirea – prea arzătoare. Romancierul nu se putea limita atunci la aluzii vagi. De aceea îl însoţeşte Henri pe ducele de Guise, „frumosul Lorena”, sau „Goliatul plin de fumuri”, la un miting ca şi nazist, de aceea discursul furibund al lui Boucher, ajuns aproape la un acces epileptic, aminteşte aţâţările doctorului Goebbels: „Căci pământul şi sângele cer cu însetare Forţă, Forţă, Forţă, o curăţirea necruţătoare de tot ce e străin de ele, de putreda bunăcuviinţă şi de libertatea care descompune”. De aceea, întemeierea Ligii cu ajutorul pungilor de aur spaniole ne sugerează pe cei care au finanţat mişcările fasciste. Mann demontează falsul caracter popular al Ligii, demagogia „poporului *total*”, lozincă în numele căreia se denunţă, se trădează, se spânzură, în numele căreia oameni cândva onorabili ajung ticăloşi, studentul îşi omoară profesorul, medicul tânăr îl înlătură pe cel vârstnic

ş.a.m.d. „O coaliţie tainică de ucigaşi creşte necontenit, se întinde peste stat şi îi suge vlaga…” Nelegiuirile nu iau sfârşit nici după ce ultimul Valois calcă în picioare faţa împietrită pe veci a ducelui de Guise, aşa cum făcuse acesta cu amiralul Coligny. Boucher continuă să latre împotriva moderaţilor, iar după dispariţia sa ştafeta aţâţării e preluată de iezuiţi. Exponenţii se schimbă, fanatica lor ură la adresa raţiunii şi a libertăţii rămâne, dovadă cuvântarea legatului papal sau discuţia lui Henri cu Pater Ignaţiu…

Am enumerat câteva exemple ale polemicii directe şi vehemente cu hitlerismul. Cea indirectă este cu mult mai vastă, deoarece rezultă din întreaga concepţie despre Henri şi rolul său în istorie. Henri este un conducător opus pseudoconducătorilor din secolele al XVI-lea şi al XX-lea. Faptele lui sunt replici la adresa acestora din urmă, care ar fi trebuit să se simtă vizaţi, dacă ar fi citit romanul.

În opera lui Heinrich Mann s-a produs o inversare. Dominanta ei fusese cândva negarea, raportată la un ideal mai degrabă subînţeles decât întruchipat. Acum, hotărâtoare devine afirmarea artistică, prin care sunt respinse implicit situaţiile opuse ei. Scriitorul şi-a axat de astă dată cartea pe valori pozitive, tocmai în anii dictaturii brune, atunci când numeroşi scriitori îşi pierduseră orice speranţă. Cel care s-a făcut cunoscut lumii ca autor satiric, şfichiuitor al nedreptăţii, şi-a dat seama că opoziţia nu este suficientă. În ciuda pierderilor, dreptatea – credea el – va birui în cele din urmă.

Figura impunătoare a regelui Henri constituie nu numai cheia concepţiei lui Heinrich Mann despre viaţă, dar, într-o bună măsură, şi cheia scrisului său, a trăsăturilor care-l caracterizează. Observăm o apropiere între felul de a fi al eroului şi arta făuritorului său. Aceasta captează o trăsătură importantă a personajului: se doreşte a fi o artă *sănătoasă*. Echilibrul spiritual, simţul măsurii, claritatea stilului, consecvenţa năzuinţelor, armonia raportării la univers sunt valori rare într-o epocă răvăşită, unde domneşte patologicul, unde s-a înstăpânit dezmăţul. Celor cuprinşi de rătăcirea simţurilor şi de isteria dezagregării morale, Mann le părea un

demodat, un tradiţionalist incurabil, măcar pentru credinţa în om şi nobila lui menire. E o linie despărţitoare de autorii traumatizaţi de masacrele din Primul Război Mondial şi de nenorocirile lumii interbelice. Cu privirea deznădăjduită şi speranţele zdrobite, cu stările lor depresive transpuse în cărţi perene, ei nu întrezăresc ieşirea din tragedie şi uneori nici nu cred în putinţa salvării. Personajul lor preferat e funcţionarul debusolat ori intelectualul frustrat, unul dezorientat şi neputincios, taciturn şi solitar. Domină neliniştea, înstrăinarea, criza personalităţii – cutremurător descrise…

Heinrich Mann nu face parte din categoria amintită. Contemplând haosul, el vrea o rânduială decentă, privind dezmăţul, ţine la cumpătare, observând maladiile spirituale sau morale, năzuieşte către sănătate. E mâhnit dar nădăjduieşte, ţine să transgreseze nenorocirile, visează chiar şi în infern.

Henri îşi mărturiseşte o dată că se simte mereu pândit de nesăbuinţă, neomenie, înjosire. „Ştia că raţiunea omenească se mişcă pe poteci înguste, printre prăpăstii care o ispitesc şi o ademenesc.” În Franţa lui Henri şi Germania lui Heinrich, prăpăstiile periclitau viaţa. Atât de mult, încât, după ce se lăsase ispitit de curente iraţionaliste, şi marele frate mai mic, Thomas, se repliase pe poziţiile moralităţii raţionale, reînfrăţindu-se în idei cu Heinrich.

Încă o asemănare dintre eroul descris şi arta descrierii o constituie îmbinarea raţiunii cu senzorialul. Henri trăieşte o intensă viaţă spirituală, dar gustă din plin farmecul simţurilor. Într-un mod asemănător, stilul dilogiei armonizează idealul şi realul, ideea şi plastica. Autorul atrage prin gânduri elevate şi forme bogate, un stil elegant, sobru şi, totodată, expresiv, colorat. Arta lui îmbină precizia intelectuală şi luxurianţa picturală, în vreme ce alţi romancieri germani sau francezi preferă mai degrabă una ori alta.

Am sugerat ambele componente ale stilisticii lui Heinrich Mann: vigoarea spirituală a convingerilor lui Henri şi strălucirea plastică a caracterului său. Iată câteva exemple suplimentare pentru trăsătura din

urmă. Să ne amintim capitolele ce descriu intrarea prinţului bearnez, la optsprezece ani, în Paris, străzile pustii prin care este escortat, odiosul palat regal în care va îndura atâtea umilinţe, dantelata „primire în paşi de dans” regizată de Catherina şi încheiată cu uciderea unui băietan curios, masa regală la care Missens îi previne pe hughenoţi că se află în ceasul al doisprezecelea. Cu măiestrie sunt recreate înfăţişarea şi atmosfera vechiului Luvru, în care se ţes intrigi, se urzesc omoruri. Imaginea palatului medieval, somptuos şi înfricoşător, cu sălile întunecate şi labirintul coridoarelor, naşte cadrul palpabil pentru apăsătoarele întâmplări şi stări sufleteşti, fixează de la început tonalitatea lor întunecată. Fiecare detaliu întregeşte atmosfera misterioasă, prevestitoare de crime: gesturile mecanice ale Elisabetei de Austria şi ale nedespărţiţilor ei preoţi spanioli, tainicul avertisment al fetei de la Curte şi moartea ei subită, portretul „durduliei Margot” cu mână splendidă („Cum numai marii maeştrii izbutesc să facă din marmura care li se supune ca ceara”), jocul înfricoşător de cărţi şi masa plină de sânge, veselia înşelătoare a oraşului în ajunul fantasticei nopţi, breughelianul tablou al măcelului, cu bărbatul care mângâie câinele stăpânului ucis de el şi femeia care bea din sângele victimelor…

Sunt tablouri dintr-o singură perioadă a vieţii lui Henri. Le completează multe imagini pitoreşti din părţi ulterioare: petrecerea de la „Noua Curte” a lui Henri al III-lea, sfatul regelui în castelul din Nérac, scena de la moara lui Michaud, luptele cu armata Ligii, convertirea de la Saint-Denis, ceremonia ungerii la Chartres, intrarea la Paris şi în Luvrul pustiu, călătoria în Bretania şi întoarcerea pe fluviu, tabloul măririi aşa cum îi apare lui Rubens, moartea lui Gabrielle, noaptea nunţii regelui, înfăţişarea ultimei Curţi, „călătoria spre liman” prin oraşul iubit. Enumerarea e selectivă, Mann-pictorul e prezent la fiecare pagină a cărţii, în bună vecinătate cu Mann-gânditorul.

Heinrich Mann este reprezentantul „stilului epic”, stil pe care Thomas Mann l-a numit „veşnic-homeric”. Îndrăgostiţi de marea artă a povestirii, fraţii îi deapănă cu migală firul ce pare a nu avea început şi sfârşit. Maeştri ai construcţiei, ei înalţă piatră cu piatră edificii grandioase, mărturii ale spiritului avântat. Romanele lor transfigurează prezentul, ca şi trecutul, într-

o măreaţă istorie artistică, prin care omenirea îşi recontemplă drumul parcurs.

Heinrich este, prin excelenţă, un narator, un artist epic, „obiectiv”. Constatarea nu neagă elementele lirice sau dramatice din dilogie. Lirismul domină scene şi chiar personaje. Datorită lirismului este Gabrielle încântătoare. Farmecul regelui îi este de asemenea îndatorat acestuia. Dramaticul este şi el nu o dată pregnant. Înseşi faptele relatate mustesc de conflicte, unele spectaculoase, atât în mediul împrejmuitor, cât şi în suflete. Epoca şi reprezentanţii ei sunt contradictorii, opusele se ciocnesc mereu. Să ne reamintim caracterele ultimilor Valois, Charles şi Henri, curba lor sufletească, trecerea bruscă de la ataşament la ură feroce, de la calmul aparent la spaima cumplită. Să ne gândim la zbuciumul lui Henri, la frământările lui permanente, din care nu lipsesc momentele de nesiguranţă, de pierdere a încrederii în propriul destin. Ciocnirile violente dintre caractere reprezintă nervul constant al povestirii; şi aproape nu găsim personaj în raporturile căruia cu Henri să nu fi existat momente de tensiune maximă.

Totuşi, determinant în dilogie rămâne epicul. Alţi romancieri sunt dramaturgi prin excelenţă ori autori cu preferinţe lirice accentuate. Heinrich Mann subordonează totul epicului, el se dovedeşte a fi un povestitor prin excelenţă. Încă două argumente în acest sens.

În câteva pasaje, autorul foloseşte procedeul monologului sau dialogului „colectiv”. Atitudinea poporului faţă de un eveniment, ca, de pildă, proiectata căsătorie a lui Henri cu Margot, este exprimată nu de către un personaj individual, ci prin „vocea” obştii. Gândurile sunt anonime, dar enunţate la persoana întâi plural – „noi cei din breasla dulgherilor” etc. – iar autorul conchide: „cam aşa gândeau şi sporovăiau oamenii din popor”. Este o tentativă de a reîncarna un vechi motiv epic, cu intenţia amplificării rezonanţei sale.

Un procedeu stilistic aparent opus celui amintit este renunţarea la orice suport explicativ în cazul multor dialoguri, limitarea la replica „goală”. Discuţia începe în maniera ştiută, pentru ca după un timp autorul să adopte

o formulă (ca şi) dramaturgică, specificând alternativ doar numele interlocutorilor. Dacă însă citim atent aceste dialoguri, observăm că, în majoritatea cazurilor, ele nu diferă de dialogurile obişnuite de roman, forma „dramatizată” n-o cere un conţinut pe măsură, ci mai degrabă dorinţa de a exprima acelaşi filon epic într-un mod laconic.

Această simplitate artistică a fost cucerită nu dintr-o dată, ci după căutări îndelungate. Deosebirile le va sesiza oricine va compara romanul *Capul*, cu *Henri Quatre*. Lectura primului o complică modul încâlcit de expresie şi uneori chiar de gândire. Maturizarea viziunii a pretins forme limpezi, complexitatea ideilor nu a mai cerut artificii complicate. „Viitorimea şi adevărul au avut nevoie să fie slujite de un om simplu care mai înainte să fi cunoscut drumurile cele mai întortocheate”, notează Heinrich despre Henri, mărturisind implicit nu numai preferinţele faţă de caracterul eroului ideal, ci şi faţă de caracterul scrisului ideal.

Reuşita de ansamblu nu exclude scăpări. Întâlnim în roman capitole stilistic discordante, de pildă *Cucoşul roşu*, în care otrăvirea lui Gabrielle, înfruntarea fantastică dintre magicianul Bizacasser şi pajul Guillome de Sablé sunt redate printr-o simbolică greoaie, prin mijloace care mai degrabă întunecă decât limpezesc intenţiile. Nefireşti prin exagerare par şi pasaje din cele două capitole care descriu Curţile Angliei şi Spaniei, frământările Elisabetei şi cele ale lui Filip, primele le urmărim pe alocuri cu dificultate, ultimele frizează şarja lineară.

Chiar şi manierei epice practicate de scriitor i-am putea reproşa anumite lungimi, introducerea unor capitole parcă necerute de subiect. Cele amintite se numără printre ele, ca şi *Păţania unui burghez*, unde sunt descrise amănunţit aventurile puţin semnificative ale unui anume Heurtebise, apărut doar cu această ocazie; sau *Povestea unui atentat*, ridicând în prim-planul naraţiunii, fără o justificare suficientă, conflictul bufonului Chicot cu unul dintre ucigaşii regelui. Îndeobşte, volumul întâi probează o economie mai riguroasă a mijloacelor, pe câtă vreme în al doilea autorul se pierde câteodată în descrieri prea detaliate, care nu contribuie în aceeaşi măsură la îmbogăţirea caracterului zugrăvit. De aceea, la o

rememorare sumară a lecturii, cititorii îşi vor aminti, probabil, mai multe scene – şi cu mai multă intensitate – din primul volum, cu toate că în cel de al doilea, mai voluminos, substanţa dezbătută e mai gravă decât sunt frământările tânărului Henri. Dar, în ciuda acestor denivelări, autorul urmărea imperativul condensării epice – care i se părea indispensabil mai cu seamă într-un roman foarte voluminos.

Prezentarea acestei cărţi înţelepte merită încheiată prin cuvintele lui Henri Qautre destinate urmaşilor, rostite înainte ca norul auriu să se fi închis asupra lui ca o cortină: „Omenirea nu este făcută ca să se lepede de visele ei, care sunt numai nişte realităţi prost cunoscute. Fericirea există. Mulţumirea şi belşugul pot fi la îndemâna tuturor. Popoarele nu pot fi înjunghiate. Nu vă speriaţi de cuţitele aruncate asupra-vă. Degeaba mi-a fost mie teamă. Voi fiţi mai vrednici decât mine”.

1 Satira lui Mann a cunoscut o evoluţie de la *În ţara trântorilor* până la *Profesorul Unrat*, de la pamfletul politic *Orăşelul* până la *Supusul*. Chipul profesorului Unrat, despot mărunt, filistin agresiv şi lipsit de scrupule, ori al lui Diederich Hessling, *alter ego* naţionalist al împăratului Wilhelm al II-lea, sunt simboluri vaste, ce-şi depăşesc epoca. *Supusul* este prima parte din trilogia *Imperiul*, frescă a monarhiei wilhelmiene, urmărită până la dezastrul iminent. Ultimul ei volum, *Capul*, vizează cercurile conducătoare ale imperiului şi reconstituie degradarea acelui intelectual care a devenit fie unealta lor docilă, fie simulantul unei opoziţii anarhice faţă de ele.

Satira presupune năzuinţe prezente în subtext sau afirmate de către autor şi, eventual, de către eroii săi. Treptat, Heinrich Mann s-a radicalizat. El a căutat să-şi transfere convingerile propriilor sale personaje, încercări un timp nu pe deplin reuşite. Eroina trilogiei *Zeiţele*, ducesa von Assy, apare consecutiv ca Diana, Minerva şi Venera, căutându-şi fericirea întâi în luptă, pe urmă în artă, finalmente în dragoste: neputând birui nedreptatea, se refugiază în plăceri. Unii dintre eroii ulteriori îşi consumă energiile în răbufniri anarhice. Lupta proletarului Balrich împotriva lui Hessling (în romanul *Săracii*, al doilea din trilogia *Imperiul*) este axată pe o întâmplare senzaţională, care urmăreşte înălţarea persoanei, realizarea unor scopuri individuale prin mijloace utopice. Ultimul roman scris în Germania, *O viaţă serioasă*, mută acţiunea printre muncitorii agricoli. Este înfăţişată soarta aspră a Mariei Lehning, apoi conflictele iau o turnură criminalistică.

JOHN GALSWORTHY – *FORSYTE SAGA*

1

Nuvelist şi dramaturg, John Galsworthy a fost, înainte de toate, romancier, în descendenţa lui Dickens şi Thackeray. A contribuit decisiv, în secolul al XX-lea, la reînvierea faimei romanului englez de factură realistă. Preşedinte al P.E.N. Clubului Internaţional, a obţinut Premiul Nobel pentru literatură în anul 1932.

De la *Insula fariseilor* şi până la trilogia *Sfârşitul capitolului*, Galsworthy a scris un număr impresionant de romane, între care opera capitală e socotită ciclul consacrat familiei Forsyte. În acest ciclu pot fi incluse – parţial sau integral – numeroase scrieri, temeiul său constituindu-l două trilogii, strâns legate între ele, *Forsyte Saga* şi *Comedia modernă*. Cele şase romane constitutive, împreună cu cele patru „interludii" (povestiri), oferă o frescă unitară, deseori numită, în ansamblul ei, *Forsyte Saga*.

Romanele *Bogătaşul* (1906), *Încătuşaţi de lege* (1920), *De închiriat* (1921), *Maimuţa albă* (1924), *Lingura de argint* (1926) şi *Cântecul lebedei* (1928) au fost elaborate timp de peste două decenii şi înfăţişează patruzeci de ani din viaţa Marii Britanii: perioada cuprinsă între 1886 şi 1926. În patru decenii, Anglia s-a schimbat mult. La rându-i, scriitorul s-a schimbat şi el, în douăzeci de ani. Transformările survenite în societatea britanică şi

în conştiinţa scriitorului pretind multă atenţie. Pe de o parte, sextologia este unitară – prin tematică, personaje, viziune, atmosferă. Pe de altă parte, în cadrul ei au loc mutaţii. Circumscrierea lor e tot mai anevoioasă, de la tematică la personaje, apoi la viziune şi atmosferă. Dinamica modificărilor este fină, complicată, antinomică. De aceea, în interiorul ciclului e greu de trasat o cezură precisă. În raport cu unghiul adoptat, ea pare situată în locuri diferite. Iată posibile linii demarcatoare.

Primul roman, scris la începutul secolului trecut, diferă în multe privinţe de celelalte cinci, realizate într-un singur deceniu ulterior, în atmosfera înfierbântată de după Primul Război Mondial şi, având ca atare, trăsături comune.

Volumele I–II şi III–IV formează, la rândul lor, două unităţi distincte. În *Bogătaşul* şi *Încătuşaţi de lege* domină bunicii şi părinţii. Începând cu *De închiriat*, conflictul se mută în mediul celei de a treia generaţii. Sub acest raport, nu ultimele trei, ci patru volume constituie o unitate definită. Dacă I–II au redat sfârşitul epocii victoriene, III–VI panoramează un alt secol, o altă lume: Britania „copiilor”, Anglia lui Fleur şi Michael. Şi o altă trăsătură specifică: dacă în primele două volume Galsworthy a pătruns trecutul, douăzeci de ani mai târziu substanţa volumelor următoare o oferă contemporaneitatea, „distanţa” scriitoricească dintre perioada scrierii şi epoca descrisă diminuându-se semnificativ. Romanele de largă respiraţie pretind de obicei, dar nu întotdeauna, după cum vedem, un răgaz îndelungat de la evenimentele narate la transfigurarea lor.

Romanul *De închiriat* poate fi considerat fie epilogul epocii victoriene, fie prologul „comediei moderne”, În orice caz o verigă de legătură între trecut şi prezent. Trecutul îl simbolizează casa „bătrânilor”, „mausoleul” lui Timothy. Volumul ia sfârşit prin moartea „ultimului dintre bătrânii Forsyte”, omul care nu a luat cunoştinţă de secolul al XX-lea şi de frământările acestuia, singurul care nu auzise despre războiul mondial. Prin licitarea averii lui Timothy, cenuşa epocii victoriene a fost risipită. Începe o epocă nouă, instabilă. *Comedia modernă* este pariul autorului însuşi de a pătrunde această epocă inedită în chiar vâltoarea conflictelor ei. Întregul ciclu poate

fi astfel împărţit în trei părţi: primele două romane, romanul de legătură, trilogia următoare.

În cadrul celei de a doua trilogii mai sunt posibile şi alte delimitări, de pildă între IV–V şi VI. A existat chiar tentativa de a contrapune *Cântecul lebedei* tuturor celor cinci premergătoare.

Compartimentarea ar putea fi continuată, dar asemenea operaţii simplifică măsura subtilă dintre asemănări şi deosebiri. O operă cu un diapazon larg suferă modificări fireşti pe parcursul elaborării sale, acumularea noilor însemne este însă treptată, ascunsă. Ea sare în ochi doar dacă renunţăm la treptele intermediare, comparând *Cântecul lebedei* cu *Bogătaşul*. Într-o astfel de privire diferenţele se conturează puternic. Dar ceea ce interesează este nu atât prezenţa, cât natura lor. În această privinţă, specialiştii oscilează între două puncte de vedere.

Unii susţin că în ciclul Forsyte asistăm la acumularea treptată a tendinţelor conservatoare. Critica burgheziei, încă ascuţită în *Bogătaşul*, scade apoi treptat în intensitate. *Comedia modernă* e inferioară primei trilogii, blocajul culminează în *Cântecul lebedei*, unde apologia anihilează luciditatea critică.

Alţii afirmă, dimpotrivă, că arta e mai matură în cea de a doua trilogie. Obiectul criticii e deplasat, dar nu slăbeşte ascuţişul ei. În centrul atenţiei se află acum nu bogătaşul victorian, de tip vechi, ci Anglia noului secol. Sfârşitul ciclului Forsyte nu e în nici un caz mai prejos de începutul lui.

Ambele ipoteze, despre coborâşul linear ori urcuşul continuu, îmi par, sub raport artistic, schematice. În procesul intentat, Galsworthy este o parte a lumii judecate şi, totodată, judecătorul ei imparţial. Dualitatea e fundamentală şi străbate întregul ciclu. Antinomiile suprasaturează raportarea la familia Forsyte. De la roman la roman cresc şi accentele conservatoare, şi distanţarea de ele. În linii mari, contradicţiile, atât din lumea reconstituită cât şi din modul de a o filtra, sunt mai ascuţite în cea de a doua trilogie. Romanul de debut al celei dintâi e structurat mai univoc. Ultimele romane le aproximăm mai anevoios. Tocmai de aceea merită

Comedia modernă o atenţie sporită. Cine se limitează la primul roman sau chiar la prima trilogie urmează o cale mai facilă de interpretare.

2

În ultimul pătrar din veacul al XIX-lea, Marea Britanie se mai află în avanpostul lumii civilizate. Totodată, ea parcurge faze complicate în evoluţia sa. Industria autohtonă este şi reprofilată, dar şi restrânsă, în beneficiul operaţiunilor bancare. Organic legată de imperiul său colonial, Anglia acumulează însemnele unui stat cămătar. Ea ocupă primul loc în exportul de capital. Scade procentul populaţiei nemijlocit producătoare, creşte numărul rentierilor. Terenuri sustrase producţiei agricole sunt destinate sportului, curselor de cai şi vânătorii de vulpi. Se profilează riscul ca ţara rentierilor privilegiaţi să piardă, în timp, competiţia cu state mai viguroase, precum S.U.A. şi Germania.

Începutul secolului al XX-lea şi anii următori Primului Război Mondial împletesc crizele economice, şomajul, înfruntările politice. Pentru întâia oară laburiştii acced la guvernare. La greva generală desfăşurată între 4 şi 12 mai 1926 participă şase milioane de oameni.

Opera lui Galsworthy valorifică perioada istorică în care Marea Britanie trece de la situaţia ei glorioasă la şubrezirea hegemoniei sale, cu incertitudini crescânde în sânul marii burghezii, hrănite şi de activarea muncitorimii. Corespunzător, scriitorul se vede obligat să-şi lărgească perspectiva istorică, să-şi îmbogăţească fresca prin noi sfere şi segmente de viaţă.

Bogătaşul este cel mai „îngust” roman din primul ciclu. Cadrul e strict familial, clanul Forsyte reprezintă „celula” societăţii burgheze. Totul e condensat, întors asupra mediului descris, privit în sine, fără extensii notabile. Fiecare apartenenţă e caracteristică acestui univers: mobila şi casele, raportul dintre membrii familiei, bărbia specifică Forsyte, „spinarea de berbec” şi sortimentul vinului, discuţiile de la „Bursa Forsyte”. În dialogul tânărului Jolyon cu Bossiney e pus un „diagnostic” forsytismului

(I, 2, X)[2]. Semnul distinctiv e „simţul de proprietate”. Instinctul dezvoltat de proprietate – spune James – defineşte „specificul perfect al unui Forsyte”. Atitudinea faţă de neveste şi copii, faţă de artă şi politică, o patronează invariabil „zeul Proprietăţii”.

Cuvintele autorului din prefaţa la *Forsyte Saga*, „[…] marea burghezie conservată în propria sa zeamă: simţul de proprietate” – indică obiectul întregului ciclu, îndeosebi al primului roman. „Conservarea” este posibilă mai ales în răstimpul când mai persistă convingerea în propria veşnicie. Viaţa stabilă şi statică impune un tablou stabil şi static.

Punctul de plecare este un soi de *definiţie artistică a forsyteismului*, definirea clasei stăpânitoare din Londra şi din întreaga Anglie. De-acum izolată de orice activitate productivă, lipsită de capacitatea de a munci în mod nemijlocit, ea îşi delegă reprezentanţii în consiliile de conducere ale asociaţiilor care administrează coloniile, este preocupată de speculaţii financiare şi de investiţiile în măsură să asigure dobânzi ridicate. Procentele, testamentul (ca echivalent al valorii unui om) şi, pentru destindere, cursele de cai – iată coordonatele lumii înfăţişate în prima carte.

Sângele acestei lumi curge însă lent. Se apropie vremea spasmelor. Neamul Forsyte e pe cale de destrămare. Primul trăsnet care loveşte ordinea considerată de neclintit, pierderea Irenei de către Soames, vesteşte furtuni năprasnice. Planul intim fuzionează cu cel public. Eşecurile suferite de către familie semnalizează, pentru James, decăderea Imperiului. Cu luciditatea-i caracteristică, tânărul Jolyon întrezăreşte legătura celor două planuri, familial şi social, în care deopotrivă se încearcă stăpânirea unor oameni dornici de a fi liberi: paralelismul dintre asuprirea Irenei şi subjugarea burilor.

Atitudinea familiei Forsyte faţă de războiul dintre englezi şi buri marchează pătrunderea evenimentelor istorice în roman. Tânăra generaţie este cuprinsă de entuziasm patriotard (Jolly, Val Darty), fără a avea asentimentul bătrânilor (Timothy), care intuiesc pericolul chiar în timpul victoriilor trâmbiţate. Succesul e învecinat cu înfrângerea. Războiul victorios scoate la iveală criza familială (moartea lui Jolly). Întâlnirea lui

Soames cu mulţimea aclamând „eliberarea” Mafeking-ului nu trezeşte în el satisfacţie, ci îngrijorare şi ură (II, 2, XIV). Până în 1900, Soames şi cei din mediul său nu văzuseră îndeaproape faţa mulţimii. Acum ei descoperă masa ca negaţie a forsyteismului, simt, ca pe un coşmar, cum 90% din populaţia Angliei este formată din „străini” care râvnesc la averea lor şi într-o zi se vor răfui cu ei.

Volumele despre situaţia postbelică lărgesc considerabil perimetrul social. Faptul e clar din primele pagini. Soames vede o Anglie „răvăşită”, din care au dispărut puterea şi coeziunea de odinioară, în care glasul muncitorilor răsună tot mai impunător (III, 1, I–II). Adunarea celor 6.000 de ţilindre (III, 2, XI) insuflă, pentru moment, impresia puterii renăscute a gintei Forsyte, ca şi profeţia optimistă a muribundului Timothy; dar greva muncitorilor de la calea ferată năruie rapid iluziile (III, 3, IV). Viaţa tihnită ia sfârşit pentru familia Forsyte: „ […] La orizont se arătau revoluţii […]”. Intonaţia finală din prima trilogie răsună puternic în trilogia a doua.

3

În centrul *Comediei moderne* rămâne familia Forsyte. Prin Soames, Fleur şi mai ales Michel Mont, cititorul pătrunde în variate sfere ale societăţii britanice. Asemenea incursiuni sugerează starea de spirit proprie „tinerilor” şi „bătrânului” – căci Soames a devenit „bătrânul Forsyte” –, sugerează curba lor psihologică, tonusul lor moral, câtimea de vitalitate de care mai dispun.

În *Bogătaşul* exista doar familia, lumea era suprapusă clanului. În *Comedia modernă* există două planuri. În centrul atenţiei se află aceiaşi, dar viaţa i-a constrâns să privească şi dincolo de trăirile şi conflictele lor familiale. *Bogătaşul* sugera implicit condiţionarea lumii intime de conflicte publice. Acum ea este explicitată prin legături reciproce între universurile lăuntric şi exterior.

Întrebarea este dacă privirea din „interior” nu alterează ceea ce se află „în afară”? Atât Soames cât şi Michael ajung să observe lucid şi ceea ce

mediului lor nu îi convine. Michael are o minte ironică, capabilă să amendeze şi viciul care îl priveşte nemijlocit. Soames devine „autocritic” şi faţă de iluziile proprii. Scriitorul le împărtăşeşte evoluţia, măcar întrucâtva. Parţial, a parcurs şi el recunoaşteri similare; parţial, a depăşit blocajele personajelor sale. Ele şi el au origini comune şi o traiectorie similară. Totuşi, un artist e mai întotdeauna în stare să privească dincolo de eroii săi – inclusiv prin intermediul lor.

Iată atenţia faţă de starea muncitorilor. Începutul ciclului a abordat-o prin aluzii răzleţe; acum ea ajunge preocuparea capitală a familiei. Fluxul sau refluxul mişcărilor muncitoreşti determină, ca un barometru, proasta sau buna lor dispoziţie, depresiunea sufletească ori încrederea de sine redobândită. După eşecul grevei minerilor din 1921 şi al grevei generale, Soames se încumetă să revină la ţilindrul simbolic. Dar, în capitolul imediat următor, întâlneşte din nou şomeri, iar neliniştea încercată nu o risipeşte bătrânul Mont, după care asigurarea „egalităţii estetice” i-ar convinge pe muncitori să nu mai revendice libertăţi efective (IV, 1, VII).

Comedia modernă detaliază încercările de ameliorare a situaţiei muncitorilor, de diminuare a şomajului. Fiecare volum al trilogiei din urmă evidenţiază câte o experienţă întreprinsă în acest sens de Michael Mont: trimite familia Bicket în Australia – organizează o fermă pentru trei şomeri – curăţă cocioabe la periferia Londrei. Două tentative pun în practică ideile lui J. Foggart. Filantropia reformistă este însă utopică. Mitul despre fericita viaţă australiană se dezumflă rapid, ca şi baloanele lui Bicket – „un biet şoricel nevinovat” visând la o viaţă îndestulată. Colonia lui Michael se destramă, după ce unul dintre membrii ei se spânzură. Lipsită de iluziile încercărilor anterioare, cea de a treia experienţă linişteşte temporar o conştiinţă încărcată – fiind totodată o afacere avantajoasă, în urma căreia se poate obţine un titlu nobiliar…

Semnificative sunt capitolele consacrate grevei generale din 1926 (IV, 1). „Masa ameninţătoare a proletarilor” îi periclitează pe „burjuii blestemaţi”. Membrii familiei Forsyte se unesc pentru a sparge greva. De astă dată ei nu se dau în lături nici de la munca fizică. Scriitorul are o

atitudine duală: ia în derâdere iresponsabilitatea celor care se bucură de grevă ca de un spectacol amuzant (Fleur, Winifred), dar îi simpatizează pe cei care privesc greva „cu seriozitate” (Michael, Jon). Preocupat de agravarea conflictelor sociale, el nu susţine trimiterea tancurilor în cartierele muncitoreşti; dar, văzând cum se clatină pământul sub picioarele clanului Forsyte, e tentat să identifice năruirea lor cu sfârşitul tuturor valorilor şi cu instaurarea haosului.

Simpatiile şi antipatiile romancierului nu sunt univoce. El relatează „la rece” întâmplări grave, precum greva generală. Faţă de personajele sale centrale e când tăios, când înţelegător. Parcă i-ar filtra, imparţial, prin stihia londoneză, ceaţa. Bossiney a fost călcat de trăsură în timp ce rătăcea, cu sufletul rănit, prin ceaţă (I, 3, VIII). Trăsura familiei Forsyte, de-acum transformată în automobil, reuşeşte cu greu să-i scoată pe Michael şi Fleur din impenetrabila ceaţă (V, 2, VII) – implicit ceaţa vieţii lor!

4

Comedia umană e centrată pe putere şi pe puterea banului. „*Multum ex parvo, parvum ex multo*” („Mult din puţin, puţin din mult”). Dictonul îi vine în minte lui Michael când părăseşte şedinţa Parlamentului (V, 3, XII). Preocuparea celor 600 de parlamentari e aceea de a fi aleşi şi realeşi. Un scriitor prin excelenţă burghez zugrăveşte în culori ironice parlamentul bogătaşilor. Campaniile electorale sunt demagogice, intervenţiile în Camere – fariseice. În dramatice momente ale istoriei, deputaţii preferă vorbăria, discuţiile sterile, cancanurile. Scandalul monden dintre Fleur şi Marjorie Ferrar îi transformă pe soţ şi pe logodnic în vrăjmaşi politici, lupta lor din Parlament coboară de la insinuări la o bătaie în toaletă (V, 2, II).

Conflictul izbucnit în salonul lui Fleur scoate la iveală şi făţărnicia justiţiei. Anterior, cititorul a mai fost martorul pregătirii şi desfăşurării câtorva procese: darea în judecată a lui Bossiney de către Soames, cu intenţia ruinării lui, spionarea Irenei în vederea compromiterii ei şi pronunţarea divorţului în procesul „Forsyte contra Forsyte şi Forsyte”,

procesul „Dartie contra Dartie”. Mobilul lor a fost instinctul de proprietate, de obicei în formă directă: dorinţa de a acapara bani. Marjorie Ferrar vrea şi ea să tragă foloase materiale de pe urma procesului, pentru a-şi continua, nestingherită, viaţa de huzur. Pretextul procesului, insultele reciproce, nu prezintă, în sine, nici o importanţă pentru tinerele reprezentante ale înaltei societăţi, fiind un element constant al vieţii de salon. Strângerea dovezilor compromiţătoare de către Soames şi avocatul său, desfăşurarea procesului (V, 3, V–VII) şi urmările lui luminează imoralitatea ambelor părţi. Marjorie exprimă imoralitatea ostentativă, afişată, decadentismul „curajos”, care proclamă viaţa – o ţigară care trebuie fumată, un dans care durează cât timp ţine muzica. „Răsfăţata supramodernilor” defineşte un mediu întreg (ziare şi teatre avangariste, literatură pornografică); mediul acesta, deşi indirect, este şi el prezent pe scena procesului. Fleur face parte din acelaşi mediu, diferă nuanţele; atacul dus în numele ei glorifică însă imoralitatea mascată în moralizări pudice. Planul lui Soames reuşeşte: tradiţionalul filistinism al justiţiei engleze refuză dezvăluirea unor comportamente libertine cunoscute şi recunoscute, sancţionează faptul că Marjorie se eschivează de la minciuni prompte şi categorice. Farsa o încoronează armonia deplină restabilită între cele două tinere extravagante, la scurt timp după proces.

Totul este comedie! Afirmaţia revine tot mai des; şi este demonstrată prin incursiuni în diverse domenii publice. Presa „degustă” scandalurile, detaliile picante din viaţa intimă a privilegiaţilor, deformează şi calomniază iresponsabil, ocoleşte problemele reale. Editurile urmăresc numai profitul, de dragul căruia tipăresc orice maculatură, resping în schimb orice i-ar supăra pe puternicii zilei. Michael refuză până şi editarea cărţii învăţătorului său Foggart, deoarece acesta îşi exprimă nemulţumirea faţă de prea multă lume, inclusiv faţă de cele trei partide politice influente, liberal, conservator şi laburist. Nu acceptă apoi să tipărească un scriitor, fiindcă are o idee „care-l obligă neapărat să spună ceva”. Scrierea precedentă a aceluiaşi, „*Broasca ţestoasă plânge în hohote*”, avusese un mare răsunet în rândul publicului şi criticii, tocmai pentru că era lipsită de idei. Acum autorul

comisese eroarea de a dezvălui, fără să vrea, tarele realităţii. Deşi cartea e mult mai bună decât cea anterioară, ea nu poate fi, aşadar, editată (IV, 3, II).

Arta constituie, în tot ciclul Forsyte, una dintre temele fundamentale. Dătătoare de viaţă, ea înnobilează pe cele mai bune dintre personaje: pe Irene, pe tânărul Jolyon şi pe tatăl său – când acesta, în interludiul *Vara târzie a unui Foryte*, izolat de activitatea sa anterioară şi străin forsyteismului, se lasă vrăjit de „doamna în gri”, de Chopin, de natură şi frumuseţe. Totodată, arta este însă şi o parte din comedia pe care o interpretează lumea modernă, un indiciu al dezechilibrului care a pus stăpânire pe sufletul oamenilor. Adept fervent al tradiţiilor, Galsworthy refuză arta presupus degradată şi degradantă, pe care o vede întrupată în modernism.

Critica decadentismului străbate volumele consacrate tineretului privilegiat de după Primul Război Mondial. Conflagraţia sfărâmase prejudecăţi pretins imuabile şi liniştitoare, iar tânărul intelectual nu ştia cu ce să le înlocuiască. În intenţie, avangardismul pornise ca o revoltă împotriva stagnării, a închistării conservative. Romancierul sugerează acest lucru prin June şi idolii ei. După eşecul suferit în viaţa personală, June se dedică „geniilor” necunoscute. Ea nu e lipsită de calităţi, dispreţuieşte identificarea artei cu un articol de băcănie. Dar cauza căreia i se dedică este ridicolă, persoana ei devine anacronică.

„Bătrânii” presupun că arta practicată de modernişti este lipsită de sens şi valoare. Jolyon şi Soames sunt adepţi ai tradiţionalului realism. Chiar şi Michael ironizează propriul său mediu decadent. Autoironia nu le este străină nici unora dintre artiştii înflăcăraţi de inovaţii. Wilfrid Desert se consideră cel mai bătrân poet tânăr, gata să ia în derâdere întreaga comedie în care s-a transformat viaţa de după război.

Între părerile exprimate de personaje şi opiniile autorului există o complicată interferenţă. În critica artei decadente suprapunerea e clară. Contextul pasajelor respective sugerează că autorul împărtăşeşte observaţiile satirice ale lui Jolyon, Soames ori Michael: cu privire la expresionism, dadaism, vertiginism, naturalism, despre arta plastică

(expoziţiile lui Paul Post sau Aubrey Greene), muzică (concertul lui Hugo Solstis), literatură (romanele „freudiste” ori poeziile lui Wilfrid Desert), teatrul (teatrul „*Nec plus ultra*”), film (filmul cowboy), dans (noile dansuri americane).

Un exemplu de tratare satirică oferă concertul lui Solstis (IV, 1, III). Îl audiază câţiva snobi, nu pentru că ar agrea muzica „mişcării de reformare a artei engleze”, ci din considerente mondene. Opera acestui reformator este înzestrată cu „farmec… matematic”. Din oroare de „cantabil”, sunetele sunt în aşa fel îmbinate ca nu cumva să semene muzicii. Auditoriul are când senzaţia vacarmului unei gări, când impresia că trei mobile sunt împinse simultan pe parchet. Cei prezenţi ar opta pentru o muzică melodioasă, dar se tem să-şi mărturisească erezia.

Compoziţiile moderniştilor sunt prezentate ca fără de valoare, autorii lor nu au ce spune, nu cred în nimic. O remarcă sarcastică afirmă că, dacă vreo lucrare ar avea sens, ar atrage de îndată nemulţumirea criticilor. E adeverită, astfel, observaţia tânărului Jolyon, după care majoritatea celor care se cred extremişti sunt foarte moderaţi. Ei vor doar să fie la modă şi să culeagă aplauze – prin goana după bizar, după necunoscut, după senzaţii tari, prin infinita „perfecţionare” a vidului, arta haotică şi isterică, mult zgomot pentru nimic („«Nimicul» e Dumnezeul zeilor de azi”, spune Jolyon). Toate acestea, opinează Michael, îi transformă pe artişti în cadavre.

Galsworthy e asumat conservator în filipica sa antimodernistă. Epoca dă la iveală multe înnoiri artistice decisive, dar scriitorul nu pare să le acorde credit. Totodată, ţesătura complexă a imaginilor nu e reductibilă la un rezumat schematic. Tradiţionalismul e indubitabil, dar şi refuzul modernismului e învăluit în confruntările dintre personaje. Şi apoi, apare întrebarea: *cât* crede romancierul din *cât* atribuie participanţilor la „bâlciul deşertăciunilor”? *Cât* seamănă el cu cei care-i populează romanul şi *cât* se deosebeşte de ei?

Răspunsul îl pot dibui două figuri centrale, una, în prima trilogie, alta – în cea de a doua. E vorba de Soames şi de Fleur. Dar, întrucât evoluţia lui

Soames nu poate fi înţeleasă decât în raportarea la generaţia care îi urmează, voi porni de la imaginea lui Fleur.

5

Nucleul familial al naraţiunii ni-l oferă două din ramurile stufosului arbore genealogic, în decursul a trei generaţii. De o parte, Jolyon-ii (bătrânul, tânărul, Jon), de altă parte, James, Soames, Fleur. Fabula e ţesută, după model shakespearean, în jurul conflictului celor două case („Şi două case mândre şi bogate… / Străvechea ură-o vor preface-n moarte”; „Din cele două case-nduş-mănite, / Ies doi îndrăgostiţi loviţi de soartă”). Prăpastia dintre aceşti moderni Montague şi Capulet culminează în reîncarnarea tragicomică a legendei lui Romeo şi a Julietei. Linia lui James e cea a forsyteismului pur, linia lui Jolyon – a compromisului cu valori opuse proprietăţii, simbolizată de Irene. „Ea întruchipează – spune autorul – frumuseţea tulburătoare, care se ciocneşte de o lume preocupată de avere.” Pe lângă acţiuni, case, tablouri, era şi ea proprietatea lui Soames, stăpânită şi asuprită. Cu banii de care dispunea, Soames a putut s-o cumpere şi s-o batjocorească.

Înjosirea Irenei în bun posedat n-o va putea ierta niciodată tânărul Jolyon lui Soames şi Jon lui Fleur. Conflictul „intern” al familiei Forsyte este o răsfrângere a conflictului „extern” dintre ei şi lumea opusă lor: conflictul dintre proprietate şi frumuseţe, sentiment, libertate. Astfel formulată, opoziţia pare abstractă. Dar o doză de abstract e prezentă în antinomia primelor caractere-cheie. Soames este mai detaliat concretizat decât Irene. Soames este un om, Irene – un simbol. Soames e realul, Irene – idealul. Idealul „vieţii” autentice prinde în mai mică măsură viaţa decât existenţa reală. „Poezia” trăsăturilor şi visurilor neforsyteiene (din Irene, Bossiney, cei trei Jolyon) este fermecătoare, totuşi nu atât de conturată ca „proza” lui James, Soames, Fleur. Tensiunea dintre realitatea urâtă şi frumuseţea ireală decurge din însăşi existenţa înfăţişată.

Inegalitatea tratării apare şi cantitativ: „linia” lui James, dominantă şi în prima trilogie, absoarbe integral atenţia scriitorului în cea de a doua. Jon are un rol fragmentar, pasiv, şters; în centru se află Fleur şi lumea al cărei nucleu îl constituie. Eroina vechii legende era şi ea mai pământească decât partenerul ei, mai lucidă, mai cumpănită, dar, totodată, sublimă prin poezia întregii sale făpturi. Poezia noii Juliete este de suprafaţă, în rând cu alte calităţi. Împlântate într-un mediu mincinos, însuşirile nobile se degradează tot în minciuni. Voinţa şi sentimentele puternice se destramă, floarea promisă de numele ei se vestejeşte, trupul frumos se transformă în masca unui suflet pervertit. Asemănată cu o desăvârşită operă de artă modernă, ea are doar sclipiri înşelătoare. Fleur nu doreşte decât să fie decorativă, să „înfrumuseţeze” o existenţă urâţită. Lumea este pentru ea decorul fără sens al piesei absurde în care cei din categoria ei sunt actorii. Trecerea de la stilul chinez (concordant căţelului adorat Ting-a-ling) la cel în aur şi argint este la fel de gratuită, ca şi trecerea de la „colecţionarea” artiştilor la aceea a locuitorilor din colonii.

Forma goală e vecina imoralităţii. Dezinteresul faţă de oameni se află la un pas de ura faţă de ei. Din dezinteres faţă de politică se ajunge la simpatii radicale: în timpul grevei generale, Fleur visează un Mussolini englez, care să-i restabilească viaţa „pură” de până atunci. Fiindcă nu crede în nimic, „nimic”-ul îi invadează conştiinţa. Finalmente, o preocupă numai satisfacerea dorinţelor şi capriciilor, goana după secunde, după plăceri efemere. Lozinca vremii e „lichidarea”. În spiritul vremii, Fleur vede în nonsens singurul sens, în relativismul generalizat – singurul absolut, în neliniştea permanentă – singurul lucru liniştitor.

Fleur e atrăgătoare şi egoistă. Nu o interesează decât persoana proprie. Nu crede în idei, nu iubeşte natura, nu este ataşată nimănui. Fiului îi dă viaţă convinsă de inutilitatea lui („încă un ţânţar care să danseze în aer, încă o furnică să alerge pe jos!”), pe Michael îl suportă ca pe o distracţie, pe Soames îl foloseşte ca mijloc pentru a-şi atinge scopurile, pe Jon l-ar transforma (după exemplul părinţilor) în proprietatea ei. Setea de a poseda e în fond neschimbată, deşi capătă forme noi. Toţi Forsyte-ii au dorit să

obţină bunuri pe care încă nu le stăpâneau: bani, case, cai, femei, colonii. Fleur vrea să obţină plăceri ca să uite că plăcerile vor lua sfârşit. De teamă că nu va putea gusta din bucuriile de mâine, Soames se abţinea şi de la cele prezente. Din aceleaşi motive, Fleur stoarce ultima picătură de vlagă din ziua de azi. Puritanismul arborat atâta timp cedează acum loc hedonismului.

Speranţa pe care o nutreşte Michael e deşartă: soţia lui nu va pricepe niciodată că lumea nu se reduce la acei cinci mii de privilegiaţi din care ea cunoaşte cinci sute. Chinurile lumii îi sunt mereu străine sau percepute tot ca prilej de distracţii. Cantina din timpul grevei generale îi convine pentru a-şi restabili reputaţia în „înalta societate” şi a-l acapara pe Jon. Acest din urmă mobil ghidează organizarea casei de odihnă. Şi, deşi nefericită, ea îşi dă perfect de bine seama că n-ar face schimb cu fetele aflate la odihnă, fericite, dar sărace.

Irene e mai mult simbol decât individualitate. Fleur e concomitent individuală şi simbolică, pentru etapa pe care o exprimă. În jurul ei gravitează numeroase personaje complementare, înrudite sufleteşte, care îi potenţează felul de a fi. „Fleurismul” este dominanta celor decepţionaţi, poeţi, femei mondene, oameni de afaceri. Descendentul aristocraţiei fură tabachere şi falsifică cecuri, directorul societăţii pe acţiuni fuge de consecinţele escrocheriilor sale, bogătaşul plictisit de popice şi de pescuitul balenelor îşi caută o nouă amantă şi o nouă patrie.

Fleur simbolizează decăderea. Pentru evidenţă, autorul alege şi alte simboluri lămuritoare. Pentru asta, foloseşte procedeul lărgirii treptate: un obiect al lui Fleur, o întâmplare din viaţa ei capătă semnificaţii cuprinzătoare, descifrează descompunerea lumii reprezentate de ea. Sunt lămuritoare, în acest sens, titlurile volumelor III–VI.

De închiriat. Casa joacă un rol decisiv în clanul Forsyte. Tânărului Jolyon, Soames nu-i permite să intre în casa *lui* (I, 3, IX). Soarta îl pedepseşte însă: fosta soţie se mută – împreună cu Jolyon – în casa din Robin Hill, ridicată tocmai pentru consolidarea vieţii sale familiale. În închipuirea lui Soames, totul provine de la această casă, drama sa intimă, „tragedia” forsyteismului şi a Angliei. „Casa e de închiriat” este identic cu

„instinctul de proprietate şi-a tras obloanele”. Casa de închiriat are un sens concret (casa din Robin Hill) şi unul simbolic (Anglia). „De închiriat” înseamnă moartea lui Timothy, sfârşitul epocii de glorie a familiei, înseamnă – în mintea lui Soames – că „apele rupseseră zăgazurile epocii victoriene şi se rostogoleau peste proprietate, peste obiceiuri şi morală, peste melodii şi forme vechi ale artei…”

Maimuţa albă, tabloul chinezesc al lui George, ajuns în casa lui Fleur, este „simbolul stării sufleteşti a lumii: credinţa nimicită, încrederea distrusă!”. Motivul apăruse în volumul anterior, când Prosper Profond asemănase viaţa cu maimuţe care se bat pentru nuci fără miez. Acum el devine un laitmotiv al vieţii lui Fleur. Imaginea maimuţei albe, ţinând în laba întinsă coaja unui fruct fără miez, deznădejdea umană şi inumană din privirea ei sunt asociate, rând pe rând, cu Fleur, fiul ei, prietenii casei, situaţia spirituală şi chiar economică a ţării (IV, 3, VII). Maimuţa albă echivalează cu imoralitatea, cu deviza împărtăşită de Fleur: mănânci portocala pe care o ai în mână şi pe urmă azvârli coaja!

Lingura de argint, pusă în gura noului născut, trebuie să-i aducă fericire şi bunăstare. Din nou, nu este vorba numai de Fleur, ci de ţara ei. Ambele s-au obişnuit atât de mult cu lingura de argint, încât nu se mai pot despărţi de ea. Fericirea privilegiaţilor este pe sfârşite: Anglia nu mai are dinţi ca să ţină lingura de argint în gură. Frica mare a celor de la ospăţ este că, la un moment dat, vor trebui să se mulţumească şi cu o simplă lingură de lemn.

Cântecul lebedei este concluzia „comediei”. Întâmplările cu care ia sfârşit sextologia au toate rezonanţă simbolică. Culmea dezagregării lui Fleur coincide cu înfrângerea ei deplină. Pasiunea care a mistuit viaţa a două generaţii se stinge în momentul când Fleur şi-a atins, în aparenţă, scopul. Ultima răbufnire este un foc de paie, fără intensitatea de odinioară, parodie grotescă a împlinirii dragostei din *Romeo şi Julieta*, în noaptea premergătoare despărţirii. Incendiul din casa Forsyte vesteşte, la rândul său, prăbuşirea „gintei”. Singurul om în stare să-l stingă, pentru moment, este Soames. Dar Soames moare lovit de tabloul său preferat, copia după *La*

Vendimia de Goya. *La Vendimia* este Fleur, travestiul în care încercase să-l cucerească pe Jon. Conflictele se înnoadă într-un mănunchi: Soames îşi găseşte moartea în fiica lui! Percepem uciderea simbolică a tatălui de către copilul, viitorul său, ca pe un ultim acord al simfoniei forsyteiene.

6

Tragică este prăbuşirea valorii care mai crede în justificarea ei. Comică e dispariţia pseudovalorii mascate în ipocrizie.

Comedia modernă e un titlu precis. O astfel de modernitate îşi merită comedia. Dar în artă nimic nu este univoc. Înaintarea de la volum la volum nu doar accentuează ascuţişul satiric, dar îl şi îmbină cu alte raportări. E insinuată ironia, între umorul blând şi sarcasmul ucigător. Comicul e infiltrat de accente tragice. Idealul „clasic”, liberal, slujeşte ca remediu al destrămării „moderne”.

Traseul lui Soames constituie cea mai pregnantă faţetă a acestor modalităţi legate între ele. El este complex, ca şi atitudinea scriitorului faţă de personajul său, atitudine care oscilează, pe o arie largă, între ură şi compasiune, repulsie şi simpatie.

Cei ce susţin degradarea treptată a valorii ciclului îşi iau ca premisă „înnobilarea” lui Soames. Verdictul, necruţător în *Bogătaşul* ?i t?ios ?n şi tăios în *Încătuşaţi de lege*, pierde treptat din asprime în volumele următoare, caracterul e zugrăvit cu tot mai multă înţelegere, până la accente de-a dreptul favorabile, îndeosebi în *Cântecul lebedei*.

În linii mari, Soames parcurge un traseu ascendent – de la omul care-şi siluieşte propria soţie, mângâindu-se cu gândul că nimeni nu va afla acest lucru, până la omul care se jertfeşte pentru fiica lui, bucurându-se că, prin propria-i moarte, îşi salvează bunul cel mai de preţ. Precizarea „în linii mari” este necesară, întrucât dominanta negativă sau pozitivă este aproape întotdeauna însoţită de nuanţe opuse, şi pentru că „înfrumuseţarea” lui nu este nici lină, nici permanentă.

Astfel, chiar în primele volume, când Soames este prin excelenţă respingător, imaginea lui irizează şi nuanţe luminoase. Îl compătimeşte nu doar mediul său, dar, într-o oarecare măsură, chiar autorul. În prefaţa din 1922, Galsworthy mărturiseşte că Soames şi „tragedia” lui, de a nu putea fi iubit şi de a fi conştient de asta, îi inspiră milă. Elemente tragice contracarează, de la început, intensitatea satirică. Căci Soames nu este privit numai ca „bogătaş”, ci şi ca om cu anumite calităţi. Răsunetul puternic al motivului tragic de la sfârşitul ciclului – imposibilitatea cuceririi frumuseţii şi dragostei – se aude în surdină chiar de la începutul cronicii. Scuza pe care Soames o găseşte lui Fleur în felul ei de a fi: nu e vină, ci o mare nenorocire (VI, 3, XII) – apare încă din scrisoarea pe care tânărul Joylon i-o adresează lui Jon, în care îl caracterizează astfel pe Soames: „Nu e vina lui, aşa s-a născut…” (III, 3, I).

La fel, calităţile lui, accentuate în ultimele volume, nu anulează critica la adresa lui. Îmbinarea o relevă pasiunea de a colecţiona tablouri. Aici se înfruntă permanent bogătaşul şi artistul din Soames, omul străin frumuseţii şi omul însetat de frumuseţe. Neguţătorul de tablouri se ciocneşte de insul înzestrat cu simţ artistic. El jubilează că picturile sale l-au constat doar 25.000 de lire şi sunt estimate între 70.000 şi 100.000, dar e bucuros că, în loc de fluturi sau fotografii, colecţionează tocmai tablouri. El se împacă şi cu Gauguin când îşi dă seama că preţul lucrărilor sale va creşte, dar nu-i acceptă pe cei lipsiţi de valoare, oricât de multă reclamă li s-ar face. Lupta dusă pentru a-şi salva colecţia de flăcări are o motivaţie atât mercantilă, cât şi estetică (VI, 3, XIII).

Soames personifică simţul de proprietate. Ca atare, îl antipatizează şi cititorul, şi scriitorul. Între aceştia mai sunt însă deosebiri. Unii cititori îi pot amenda ieşirile conservatoare extreme: când el îmbrăţişează acele pasaje din Foggart unde e cerută exilarea copiilor de muncitori în colonii, spre a preveni şomajul ori radicalismul; sau unde sunt preconizate cât mai multe „spectacole” pentru a-i abate pe muncitori de la revendicările lor.

Galsworthy însuşi e descumpănit de provocările epocii postbelice şi caută un punct stabil în trecutul victorian „glorios”, al cărui legatar e tocmai

Soames. Dovadă sunt şi întâlnirile lui Soames cu trecutul, scene a căror tonalitate este din ce în ce mai elegiacă. Moartea fiecărui Forsyte – obişnuit cu gândul că va trăi veşnic – este prilejul unei asemenea întâlniri, ca şi înmormântarea reginei Victoria, simbol al veacului apus, ca şi referirile la genealogia Forsyte. Reconstituirea arborelui genealogic e o preocupare de căpetenie a familiei. Antiteza dintre prezentul respingător şi trecutul glorios revine deseori, culminând în vizita întreprinsă de Soames pe meleagurile „marelui Forsyte" (VI, 3, XI). Posibilitatea ca un descendent al strămoşului din 1777 să fi fost fierar nu-i surâde, dar poetizarea trecutului patriarhal trece şi prin acest impediment.

Refugierea lui Soames într-un trecut stabil şi fericit o împărtăşeşte, până la un punct, şi Galsworthy. În opoziţie cu generaţia dezaxată a „copiilor", el atribuie taţilor şi bunicilor: calm, luciditate, demnitate, cinste. Soames ilustrează aceste calităţi în afacerea Elderson. Apărându-şi interesele, el apără totodată principiile liberale din trecut. Conflictul lui cu adunarea acţionarilor (IV, 3, XII) este semnificativ sub două aspecte. Întâi, pentru că Soames este înfrânt, spre deosebire de bătrânul Jolyon, victorios într-o situaţie asemănătoare din „epoca de aur" (I, 2, V). Apoi, pentru că simpatia romancierului este de partea celui învins. La moartea câinelui Balthazar, Jolyon spusese că, desigur, câinii nu sunt tipuri pure de Forsyte, deoarece iubesc şi dincolo de fiinţa lor. Acum Michael încearcă senzaţia că un câine ar fi umanizat adunarea acţionarilor. Comparaţia sugerează deplasările de conştiinţă; acelaşi criteriu, „câine", e folosit pentru alt scop – relevarea imoralităţii Angliei „noi"; faţă de care Soames este un adevărat gentleman, un monument al cinstei şi bunei purtări, simbolul trecutului virtuos, alături de bătrânul Mont, bătrânul Ferrar… şi tânărul Jon. Prin ironia sorţii, Soames este, structural, mai apropiat duşmanului său, în sângele căruia s-a păstrat o doză din „absolutul" epocii victoriene, decât de fiica lui, din care au dispărut constanţa, temeinicia, demnitatea. Nu rezultă că între Soames şi Fleur ar fi numai deosebiri. Legătura destinului lor este permanent sugerată. Baloanele colorate, cărora Soames le dă drumul în noapte, simbolizează nădejdile deşarte de fericire ale amândurora. „De fapt,

cam toţi suntem în balon”, îi spune Michael doamnei Bicket. Comedia o atenuează din nou accentele tragice. Toţi se încred în baloane, care, în cele din urmă, plesnesc. Autorului îi e milă nu numai de Soames, ci şi de Michael, înşelat în intenţii, chiar şi de Fleur, însărcinată din noaptea „baloanelor”…

Ne întoarcem la punctul de plecare: părerea de rău îndulceşte ironia, toţi cei ce suferă sunt iertaţi – „balonul” leagă suferinţele din mediul Forsyte de cele din mediul Bicket. Pentru omul greu încercat, satira devine şi recviem.

7

Balzac a distins, în proză, „şcoala ideilor” şi „şcoala imaginilor”. Galsworthy face parte din ultima. E mai degrabă poet-pictor decât gânditor.

În acelaşi an cu *Maimuţa albă* a apărut, în Germania, *Muntele vrăjit*. Sunt asemănări între căutările lui Thomas Mann şi frământările lui John Galsworthy; ca şi deosebiri vădite. Unul ţinteşte, prin personajele lui, „probleme”. Altul se mulţumeşte să zugrăvească suflete. Ca să-l înţelegem pe Hans Castorp, participăm la disputele („*operationes spiritualis*”) dintre Lodovico Settembrini şi Leo Naphta, având ca scop tocmai cucerirea acestui suflet. Pentru a pricepe întrebările epocii şi răspunsurile propuse, cititorul pătrunde nemijlocit în stările sufleteşti ale lui Soames, Fleur, Michael. Accentele se inversează. În cadrul unităţii intelectual-emoţionale, trec în avanscenă laturi diferite: la Mann – cea intelectuală, la Galsworthy – cea emoţională. Ideile lui Mann sunt complicate, descifrarea lor e însă obligatorie pentru înţelegerea personajelor. Galsworthy privilegiază atmosfera învăluitoare a lumii sale. Mann apreciase arta lui Galsworthy. Dar emoţiile zugrăvite sunt mai irizate decât ideile speculate.

Galsworthy îmbină naraţiunea şi plastica, epicul şi liricul, drama şi idila, tragedia şi comedia, precizia clasică şi jocul impresiilor. În retorta sa, contrastele se dizolvă însă, în aluatul final extremele se neutralizează. Rezultă o specifică „*aurea mediocritas*”. Materialul iniţial nu e lipsit de

culori tari, combinându-le artistul obţine nuanţe intermediare, pastelate (Irene, „doamna în gri”, are părul „*couleur de feuille morte*”). Galsworthy e un maestru în a doza, mixta, oferi semitonuri. Veselia lui e şi tristeţe, râsul e însoţit de suspine. „Pura” tragedie-comedie o înlocuieşte ironia amară. Culorile, nuanţele, tonalităţile „joacă” sugestiv, dar greu descifrabil. Cititorul intuieşte multe, dar le formulează anevoie. Aluziile, larg folosite, înceţoşează unele pasaje. Arta e voalată, indefinită, influenţată şi de către „impasibilitatea” flaubertiană.

În epoca lui Galsworthy realismul tradiţional se afla în declin. L-a explorat totuşi cu tenacitate. Conservatorismul său îl ţinea departe de multe inovaţii, îl şi imuniza faţă de experienţe facile. Tradiţionalismul îl situează în prelungirea romanului din secolul al XIX-lea.

Realismul său ar putea fi denumit unul *clasic*. Scriitorul refuză stridenţele, dezechilibrul, exaltarea, ostentativa exteriorizare a simţurilor. Dimpotrivă, tinde către o artă sobră, proporţionată, echilibrată. În acest sens, nu este un romantic. Remarca pare să contravină unor observaţii anterioare despre interesul accentuat pentru dinamica sentimentelor ori frumuseţile naturii. Dar, pe cât de furtunoase sunt sentimentele descrise, pe atât de reţinut modul lor de înfăţişare; la rândul ei, natura e preamărită în armonia ei de o măreţie liniştitoare. Poetica urmată e fină, feminină, spiritualizată: poezia sentimentelor profunde şi interiorizate, poezia naturii încântătoare în discreţia ei. Îmbogăţită de motive picturale şi muzicale, această poezie are o ţesătură filigranată şi o tonalitate lirică.

Preferinţa o confirmă imaginea hotărâtoare pentru idealurile estetice împărtăşite: Irene. Concepută ca echivalent al frumuseţii, făptura îi emană calităţile enumerate: echilibrul formei şi armonia sufletului, lirismul intens dar liniştitor. Tânărul Jolyon are dreptate: Irene nu este acea „frumuseţe diabolică” pe care bărbaţii Forsyte o preţuiau mult; şi nu promite autorilor dramatici material pentru neurastenica eroină care se sinucide în ultimul act. „Pasivitatea ei suavă” se află la vedere, chiar îmbinată cu voinţă şi cu tenacitate. Iar paralela cu tabloul lui Tizian, *Iubirea cerească*, pregăteşte asociaţiile cu Madonele renascentiste. Trezind pasiuni mistuitoare, Irene

continuă să întruchipeze echilibrul şi sănătatea. Dragostea faţă de ea poate îmbrăca forme „romantice”, izvorul lor se menţine „clasic”.

„Stilul” Irenei concordă cu idealul scriitorului. De aici şi asemănarea între acest „stil” (de viaţă) şi stilul (literar) al ciclului. Sobrietatea poate uneori să pară răceală, nuanţa subtilă – aluzie ceţoasă. Lirismul clasic poate fi receptat ca descriere impasibilă. Din nou, ca model, Irene încântă printr-un echilibru clasic şi liric *ideal*; ca om *real* parcă e prea eterată şi sumar conturată. Paradoxal, idealul „stilistic” reprezentat de Irene îl realizează mai pregnant ansamblul romanului decât figura ei. Un stil cizelat şi sobru, liric şi clasic recreează „grandoarea şi decăderea” unei lumi.

2 Cifrele indică: volumul (de la I la VI inclusiv), partea şi capitolul.

ITALO STEVO – *CONŞTIINŢA LUI ZENO*

1

Literatura modernă îndeamnă la meditaţii cu privire la „sociologia succesului”. Un timp contemporani, Thomas Mann şi Franz Kafka au fost, unul, de la debut, înconjurat de veneraţie, celălalt, până la capătul zilelor, ignorat. Să fi fost vorba de maniera neuzuală în care se confesa praghezul? Sau de faptul că tuturor comunităţilor din care făcea parte le era străin? Oricum, în puţine ţări au avut parte atâţia scriitori iluştri de conjuraţia tăcerii ca în monarhia lui Franz Joseph, în imperiul înstrăinărilor de tot soiul, pe care un alt marginalizat, Robert Musil, l-a poreclit „Kakania”, derivat din titulatura „K. u. K.”, „kaiserlich und königlich”, „imperial şi regal” („cezaro-crăiesc”).

Mai curând ori mai târziu, valorile sunt însă recunoscute. Uneori cu surle şi trâmbiţe, în dorinţa de a contracara omisiunea trecută, reacţie explicabilă, nu neapărat şi înţeleaptă, deoarece riscă să înlocuiască ignoranţa prin vorbărie. Despre James Joyce se discută enorm, în scris şi prin viu grai, dar să fim oneşti: câţi dintre interlocutori i-au citit cele două romane târzii, *Ulysses* şi *Finnegans Wake*? Şi, dacă dorim să fim sinceri până la capăt, vina nici nu le aparţine acestora întru totul: un colectiv întreg de traducători, Michel Butor între ei, s-a străduit îndelung să transpună în franceză măcar un fragment din *Veghea lui Finnegan*. Vrem să fim mai

puţin lăudaţi şi mai mult citiţi, exclamase pe vremuri un autor german. Îndreptăţită cerinţă; dar împlinirea ei pretinde uneori eforturi deloc minore.

Discuţiile literare internaţionale ne-au familiarizat treptat cu multe „cazuri”: „cazul Kafka”, „cazul Joyce”, „cazul Musil”, nu o dată înainte ca opiniile receptate să fi putut fi confruntate, în limba română, cu scrierile înseşi. Întârzierea a generat mituri, antipatii şi entuziasme, iar emiţătorii celor mai fanteziste judecăţi de valoare erau crezuţi pe cuvânt. În „cazul Svevo” situaţia este, din fericire, inversă: proba principală a pledoariilor se află, din 1967, în posesia noastră. Fiecare putea să-şi formeze o părere în cunoştinţă de cauză, fără prejudecăţi; şi aceasta deşi (sau tocmai pentru că) anterior prea puţini, în cultura noastră, auziseră de autor.

2

Nu întâmplător am invocat anterioarele nume şi situaţii. Italo Svevo avea toate motivele să se simtă italian printre austrieci şi austriac printre italieni. El a trăit la periferia monarhiei habsburgice descrise în neterminatul roman al lui Musil. Până la moarte a dus o existenţă literară la fel de anonimă ca şi Kafka. În plus, a fost şi prieten cu Joyce.

Există scriitori înfrăţiţi cu o localitate, în afara căreia cu greu pot fi concepuţi; şi, cu timpul, nici aceasta nu mai poate fi gândită izolat de respectivul autor. Puşkin fără Petersburg este inimaginabil, ca şi oraşul lui Petru cel Mare fără bardul său. Romanul *Absalom, absalom!* apăruse cu o hartă-plan, migălos desenată, şi cu inscripţia: „Jefferson, districtul Yoknapatawphna, Mississippi. Suprafaţa – 2400 mile pătrate. Populaţia – 6298 albi, 9313 negri. William Faulkner, stăpân şi proprietar unic”. Ficţiune? Fără îndoială. Totuşi, în „Yoknapatawphna Cty.” a fost recunoscut districtul real Lafayette, iar Jefferson a fost comparat cu Oxford, oraşul american situat la sud-est de Memphis. Ce a fost mai întâi, ţinutul Mississippi sau Faulkner? În plan literar, nimeni nu-şi va mai închipui zona fluviului Mississippi – istoric preexistent – decât „faulknerian”. *Lübeck ca formă a vieţii spirituale* şi-a intitulat Thomas Mann una din prelegerile sale.

El îşi mărturisea astfel simbolicul ataşament faţă de oraşul natal, pe care l-ar fi putut varia mulţi contemporani, înlocuind vechiul burg hanseat cu Praga, Viena, Dublin sau… Trieste.

Cadrul constant al naraţiunilor lui Svevo este vechiul Trieste, cu străzile, parcurile şi debarcaderele lui abia schiţate, care emană totuşi o atmosferă unică, stăruind îndelung în memorie. Oraşul, sever ca surorile sale din Nord şi cu porţile-i larg deschise spre Sudul luxuriant, loc de interferenţă a câtorva civilizaţii – latină, germană, slavă –, a amestecat, în sufletul romancierului, motive de provenienţă diferită, aduse din depărtări de vânturile sărate ale Adriaticii. Aromele amare, decantate, le recunosc „triestine” şi cei care nu i-au văzut aievea oraşul de baştină. Svevo a pătruns în literatura universală ca stăpân al unui oraş. Al unui spirit citadin, original în grad înalt, dar îndoielnic oarecum, căruia cu greu i s-ar putea găsi un echivalent estetic mai exact decât – *„Trieste, ca formă a vieţii spirituale”*.

3

Comerciantul Schmitz se considera italian, deşi familia sa provenea din Ţara Rinului. Fiul lui mai mare, Ettore, venise pe lume pe 19 decembrie 1861. Urmase şcoala primară în oraşul natal, iar la vârsta de 12 ani fusese trimis să înveţe într-un colegiu din Bavaria, aproape de Würzburg. Studiul a durat cinci ani, timp în care elevul s-a familiarizat cu literatura şi filosofia germană, receptând influenţa lui Jean-Paul Richter şi a lui Arthur Schopenhauer. Dar părintele s-a ruinat, iar fiul s-a angajat, în 1880, funcţionar la sucursala din Trieste a unei bănci vieneze, unde a rămas optsprezece ani. Între timp, a început să publice articole de critică literară, dramatică şi muzicală, frecventând cercurile scriitoriceşti ale oraşului.

Italo Svevo (pseudonimul lui Ettore Schmitz) îşi publică primul roman, *Una vita*, în 1892, urmat peste şase ani de *Senilità*. Ecourile sunt minime, scriitorul pare resemnat cu anonimatul său îndelungat. Părăsindu-şi umilul post de funcţionar, devine om de afaceri, călătoreşte în Anglia, Franţa, Germania, Austria. Cetăţean stimat al urbei sale, el continuă să nu fie

cunoscut şi recunoscut pe arena literară; numai profesorul lui de engleză şi apoi colaboratorul său apropiat, James Joyce, îşi dă seama de măsura exactă a înzestrării sale. Svevo studiază psihanaliza lui Sigmund Freud, traduce tratatul acestuia despre natura viselor; şi continuă să scrie, dintr-o pornire adâncă, pe care nici un insucces nu o poate zăgăzui, scrie chiar dacă nu se grăbeşte să încredinţeze tiparului rezultatele. Între al doilea şi ultimul său roman trece astfel un sfert de veac. *La conscienza de Zeno* apare la Bologna în 1923, din nou fără a-i fi apreciată valoarea. Dar recunoaşterea nu mai poate întârzia mult. Ea se produce la sfârşitul anului 1925 şi pe parcursul celui următor. Primul semnal îi aparţine lui Eugenio Montale, glasul căruia a răsunat în gol în Italia acelor vremuri. Mai eficiente s-au dovedit intervenţiile în favoarea lui Svevo întreprinse, tot sub impulsul lui Joyce, de către Valéry Larbaud şi Benjamin Crémieux. Scriitorul profită prea puţin de întârziatul său succes: moare pe 13 septembrie 1928, la Motta di Livenza, într-un accident de automobil, aşa cum avea să dispară şi Albert Camus. Lasă în urmă nuvele, comedii, şase scrieri neterminate de proză – continuări ale romanului care, în cele din urmă, l-a impus atenţiei. Editarea moştenirii sale literare a durat mult; exegeza operei a luat cu timpul proporţii impresionante.

În două extremităţi ale Italiei, în Sicilia şi la Trieste, a rodit truda devotată, cu gândul doar la efecte târzii. Istoricul literaturii care va continua îndatorirea pe care şi-a asumat-o cândva Francesco de Sanctis, nu-i va omite, dintre romancierii de seamă din secolul al XX-lea, pe doi slujitori tenaci dar tăcuţi ai literelor: pe Giuseppe Tomaso di Lampedusa şi pe Italo Svevo.

4

Prinţul Salina şi personajele lui Svevo par situaţi la antipozi. „Ghepardul” îşi venerează blazonul, este nobil prin apartenenţă dar şi sufleteşte, străin de existenţa obişnuită a semenilor săi şi, finalmente, oricărei vieţi, un sol întârziat al unei străluciri gratuite, rafinat şi istovit. La

Svevo ne întâmpină tocmai oamenii pe care aristocratul sicilian îi dispreţuieşte mai mult: burghezi mici şi mijlocii, cu o stare materială modestă sau îndestulată, dar totdeauna victime ale unei existenţe cenuşii, triste, lipsite de dominante morale şi intelectuale, inşi meschini, striviţi în molcoma rotire a traiului lor cotidian. Salina e un caracter, cei din urmă sunt terni, nu au o fizionomie pregnantă. Curcubeul multicolor e înlocuit de cenuşiu; stilul scânteietor – de viaţă şi literar – îl înlocuieşte aparenta absenţă a stilului.

Sfera generică în care se înscriu aceste aparenţe polare este însă una şi aceeaşi: înfrângerea. Desigur, cei înfrânţi pot fi demni ori smeriţi, îşi pot înfrunta destinul sau pot adopta o postură încovoiată, la propriu şi la figurat. În ciuda nuanţelor multiple, atmosfera e impregnată de o similară presimţire a sfârşitului. John Galsworthy şi-a intitulat ultimul volum al ciclului despre ginta Forsyte: *Cântecul lebedei*. Personajele lui Lampedusa şi Svevo se găsesc şi ei la capăt de drum, melancolici, neputincioşi, răpuşi de puteri pe care nu le înţeleg sau nu le cunosc. Prinţul Salina le vedea în armatele lui Garibaldi; dar iată că, într-un răstimp scurt, învingătorii înşişi s-au recunoscut învinşi şi, precum de regulă în asemenea situaţii, finalul lor l-au presupus a fi cântul de lebădă al omenirii întregi.

Una vita se chema iniţial *Un inetto*, un inapt pentru viaţă. Cele trei romane înfăţişează acest om neputincios în trei ipostaze.

Primul, din cartea intitulată la fel ca a lui Maupassant, este Alfonso Nitti, tânăr provincial venit la Trieste şi angajat funcţionar la banca „Maller et Co.”. Traiul stereotip şi banal îi provoacă o insatisfacţie acută – aceea pe care, de bună seamă, a încercat-o autorul în postul lui. Alfonso e introdus în casa bogatului său director şi cade în plasa frivolei Annetta. Fiica Maller îl joacă pe degete, i se şi dăruie din capriciu, dar, pentru a evita scandalul, Alfonso trebuie să părăsească oraşul. În provincie, visătorul *inetto* cunoaşte noi intrigi, la fel de mărunte, şi, după o maladie vecină cu moartea, revine în oraş, unde îl aşteaptă alte decepţii. Annetta se mărită cu un alt pretendent, Macario, iar la capătul unei întrevederi cu ea, fratele îl provoacă pe

nefericitul Alfonso la duel. Cu visele neîmplinite şi sufletul frânt, acesta renunţă de bună voie la viaţa care dă totdeauna câştig brutalităţii.

Al doilea e Emilio Brentani, de asemenea funcţionar mărunt, dar în vârstă, depănându-şi zilele, împreună cu sora sa Amalia, într-un calm filistin. Echilibrul fragil îl frânge tot pasiunea, încercată acum pentru Angiolina, o femeie de moravuri uşoare. Emilio îşi pierde capul. O ajută pe Angiolina să fie model al sculptorului Balli, prietenul său. Fără să vrea, prin gestul său îşi nenoroceşte sora, tainic îndrăgostită de sculptor: Amalia se dedă eteromaniei şi moare. Iluziile se năruiesc, nu fără vina neajutoratului Emilio. Dorinţele nasc regrete, viaţa, în orice fel depănată, seamănă leit cu moartea.

Al treilea este Zeno Cosini, bolnav ca şi fraţii premergători, sfătuit de medicul psihanalist ca, pentru a-şi limpezi subconştientul şi a scăpa de complexele chinuitoare, să-şi rememoreze trecutul. El se avântă în căutarea timpului pierdut şi al sensurilor sale tainice. Rezultatul acestui examen de sine sunt „adevărurile şi minciunile" adunate între coperţile romanului *Conştiinţa lui Zeno*.

5

A numi pe întâiul autor care semnalizează o stare de spirit distinctă este o operaţie riscată: mai mult ca sigur i se va găsi şi lui un antemergător! Totuşi, despre *Gli indifferenti*, *Indiferenţii* (1929), s-a afirmat că a diagnosticat pentru prima oară pierderea contactului cu realitatea. Într-adevăr, Alberto Moravia i-a premers lui Jean-Paul Sartre ori lui Albert Camus „în identificarea tragediei existenţialiste a epocii noastre" (cuvintele biografului său, Oreste del Buono). Dar boala ale cărei simptome *L'étranger*, *Străinul* (1942) le va descrie minuţios, nu fusese ea oare supusă unei analize anterioare „fişelor medicale" pe care ne-am obişnuit să le considerăm ca iniţiale? Italo Svevo ne îndeamnă la un răspuns afirmativ, chiar şi în cazul în care am face abstracţie de romane elaborate în deceniul de adio din secolul al XIX-lea, cele care intuiseră semnele viitoarei maladii.

Conştiinţa lui Zeno apare în 1923, cu şase ani înaintea cărţii lui Moravia. Ea se numără printre scrierile care inaugurează orientarea analitică a literaturii italiene moderne, în contextul atmosferei estetice europene favorabile experienţelor de acest fel. Începutul deceniului al treilea marchează un moment semnificativ în istoria romanului occidental: *La conscienza di Zeno* apare la un an după *Ulysses*, la un an înainte de *Der Zauberberg*, cu doi ani mai devreme decât *Mrs. Dalloway*, romanul Virginiei Woolf. În 1922 moare Marcel Proust, publicarea ciclului *À la recherche du temps perdu*, încheindu-se ulterior. Franz Kafka este răpus de tuberculoză în 1924, cele trei romane ale sale – *Amerika*, *Der Prozeß*, *Das Schloß* – fiind curând încredinţate tiparului de către prietenul său Max Brod.

În anii următori Primului Război Mondial, romanul de introspecţie psihologică trece, astfel, în prim-planul vieţii literare. Pentru o vreme are loc o negare a realismului tradiţional, preocupările sociale sunt subordonate motivelor individuale, în cazurile limită microcosmul sufletesc înceţoşează universul de ansamblu. Într-o departajare simplificată, anii douăzeci sunt, în majoritatea literaturilor europene, favorabili psihologiei, „sociologia” recuperând terenul abia în deceniul următor, când scriitorii vor fi constrânşi să se preocupe asiduu de crizele şi derapajele istoriei.

Războiul Mondial, retroactiv numit Primul, a constituit, în ochii multor scriitori finalul unei epoci binecunoscute de ei şi începutul uneia pe care abia o tatonau. Întrebările neliniştitoare de după marele hiat i-au făcut să se avânte în căutarea timpului pierdut – atât pentru a scăpa de angoasele prezente, cât şi pentru a le da de urmă. Nu de mult, trăiseră o criză cumplită, acum îi obseda criza ce precedase înfruntarea armelor: falimentul unor idei, simţăminte, conştiinţe, lenta şi implacabila dezagregare a personalităţii pe timp de „pace”. Mândra lume veche, victoriană, wilhelmiană, habsburgică, se arătase, prin prisma deznodământului brutal, un imperiu al decăderii sulemenite. Fardul fusese dat la o parte, decadenţa – scoasă în evidenţă. Cu ce intenţie retroactivă: pentru a o sancţiona ori pentru a o îndulci?

Zeno Cosini îşi duce viaţa în condiţii relativ paşnice, apropiate unicei zile din odiseea dublineză a lui Leopold Bloom. Abia la capătul însemnărilor aflăm de aventura sa neobişnuită cu nişte militari nepoliticoşi, semn că războiul l-a ajuns din urmă şi l-a înhăţat fără a-i cere consimţământul. Doar în acest moment realizează el că epocă anterioară fusese atât de tăcută şi de liniştită încât îţi îngăduia să te ocupe de „fleacuri”. Îl părăsim pe Zeno într-un moment asemănător celui în care ne luam rămas-bun de la Hans Castorp. Merită să reţinem similitudinea finalurilor, oricâte deosebiri am identifica între modificările de conştiinţă anterioare sau prezenta stare de spirit a tânărului hamburghez avântat în „lume” după şapte ani de benevolă detenţiune la Davos – şi acest triestin aproape sexagenar, cu iluziile şi speranţele definitiv spulberate.

Ce paradox: o istorie precum cea a lui Zeno Cosini se putea povesti numai *după* război – deşi ea putea să aibă loc doar *înainte*!

6

„Viaţa mea nu putea oferi decât o singură notă, fără nici un fel de variaţie, îndeajuns de înaltă şi pe care unii mi-o invidiau, dar îngrozitor de plicticoasă.”

Ambiţia lui Zeno este variaţia, înfrângerea plictisului, evadarea din monotonie. Ideea de a se căsători îi vine datorită oboselii de a emite şi asculta acea unică notă, ca şi hotărârea de a-şi lua o amantă, sau de a se asocia cu cumnatul său într-o întreprindere falimentară. El urmează tratamentul psihanalitic sub acelaşi imbold, sperând într-o schimbare şi visând să se afirme ca personalitate unică. A trăi însemna pentru el a trăi *altfel*, destinul îl osândeşte însă să trăiască *la fel*, zile şi nopţi, ani şi decenii în şir, la fel cu sine şi cu cei din preajmă. *Fatum*-ul său e repetiţia, identitatea.

Giovanni Malfenti are patru fiice, ele au aceleaşi iniţiale, „ca şi cum ar fi trebuit livrate împreună”. În comedia grotescă a erorilor, Zeno vrea s-o cucerească pe Ada, dar greşeşte adresa şi i se destăinuie Augustei. Cerându-

le apoi una după alta în căsătorie pe Ada, Alberta şi Augusta, el demonstrează că nu are de ales: fiecare soţie prezumtivă îi rezervă aceeaşi soartă, fiecare aflându-se la o distanţă astronomică de cel situat la celălalt capăt al alfabetului. Jocul continuă neschimbat: domnişoara Carla Gerco înseamnă tot atât de mult şi de puţin ca şi Augusta. Dorită i se pare totdeauna aceea care tocmai nu este împreună cu el, de unde veşnicul du-te-vino între două femei, cu mărunte bucurii, mâhniri şi remuşcări inerente acestei gesticulaţii mecanice, la urma urmei şi ele de înlocuit. Farsa ia sfârşit prin motivul iniţial reluat: amantul este concediat pentru falsa soţie, întâmplător ajunsă soţia reală a prietenului şi nu a lui, prieten care întâmplător şi-a ales-o drept amantă pe Carmen şi nu pe Carla, oricum o fată cu aceeaşi iniţială.

Svevo inventă mereu situaţii şi întâmplări noi, despre care curând se constată că sunt copii fidele ale celor vechi. Zeno nu participă la înmormântarea lui Enrico Copler, de care nu fusese intim legat. După câţiva ani, el se sustrage ceremonialului de adio în memoria lui Guido Speier, care îi păruse atât de apropiat. „Murise şi nu puteam să-mi dovedesc nevinovăţia”, exclamă el după penibila scenă în care, cu un ultim efort, tatăl a încercat să-l pălmuiască; „iată că ne părăsea, iar eu nu puteam să-mi dovedesc nevinovăţia” este gândul lui în timp ce priveşte în urma vaporului cu care Ada pleacă spre Buenos Aires, plecare considerată de cei rămaşi acasă egală cu moartea. Zeno schimbă Facultatea de Drept cu Facultatea de Chimie şi invers, deoarece totul rămâne neschimbat. El îşi fumează de nenumărate ori ultima ţigară, comite de nenumărate ori ultima trădare faţă de oameni pe care şi-i crede apropiaţi. El cântă slab la vioară, pe câtă vreme cumnatul său execută magistral *Ciacona* de Bach. S-ar părea: ce diferenţă! – nici Guido nu are însă un simţ muzical dezvoltat, virtuozitatea care-l ajutase pe vremuri să-şi cucerească soţia îi repugnă acum acesteia mai mult ca orice defect al său. Nu există variaţiuni, se aude o singură notă!

Doctorul Muli, doctorul Coprosich, doctorul Paoli, doctorul S. – care-i diferenţa? Unii se prefac că vindecă bolnavi adevăraţi, alţii – bolnavi închipuiţi: „căzurăm în cele din urmă de acord asupra faptului că şi un

bolnav, şi celălalt sunt absolut identici”. Organismul sau sufletul se dezagregă în sute de feluri, poţi simula o sinucidere, dar veronalul înghiţit în doză masivă după o afacere nereuşită la bursă poate juca şi o farsă nedorită; sfârşitul poate surveni sub forma unei „foarte dulci come diabetice”, ori pe frontul de la Isonzo – care-i deosebirea? Se moare oricum, fiecare săptămână – îndeosebi cea presărată cu bucurii – ne apropie cu câte o săptămână de chinurile agoniei.

Romanul lui Svevo abundă în fapte, e presărat cu date. Fenomenul concret nu este ignorat de dragul esenţelor, ca în alte introspecţii psihologice. Abundenţa, varietatea, bogăţia realului e totuşi aparentă: aceleaşi câteva elemente se rotesc într-un cerc închis, static, „plictisitor”. Care, ascunsă în diversitate, este filosofic motivată – ca şi la Joyce.

7

„Viaţa nu-i nici frumoasă, nici urâtă, ci originală”, spune Zeno. Şi explică: dacă cineva neobişnuit cu asemenea construcţii imense, dar lipsite de scop, s-ar informa de fiecare amănunt în parte, de la corpurile cereşti atârnate acolo, sus, ca să fie văzute, nu şi atinse, până la misterul care înconjoară moartea, ar exclama cu siguranţă – ce original! „Dar, cu cât mă gândeam mai mult, cu atât mai originală mi se părea viaţa. Şi nu trebuia să vii dinafară ca s-o vezi alcătuită într-un mod atât de bizar. Era de ajuns să-ţi aduci aminte de tot ce am aşteptat noi oamenii de la viaţă, pentru a o vedea tot atât de stranie încât să ajungi la concluzia că, omului, poate că viaţa i-a fost dată din greşeală şi că nu-i aparţine.”

Pe vremea lui Svevo noţiunea de absurd încă nu se încetăţenise ca echivalent filosofic al divorţului dintre om şi realitate. Dacă avem însă în vedere nu conceptul, ci substratul lui efectiv, recunoaştem de îndată asemănarea frapantă dintre „original” şi absurd. „Viaţa nu-i grea, ci foarte originală” – observaţia este reluată tocmai spre a evidenţia că nu fusese enunţată la întâmplare, ci pentru a sugera nuanţele ei variate, de batjocură, ironie sau pur şi simplu amărăciune.

„Bietul Cosini!”, şopteşte autobiograful, dar compasiunea lui e adresată întregii omeniri. Bietul Cosini visează să se comporte ca un luptător neînfricat, dar este timid, slab şi laş. Bietul Cosini îşi petrece zilele sub şfichiuirea obligaţiei de a lua hotărâri, şi este incapabil să le ia. Singura hotărâre care-l linişteşte e aceea de a nu face nimic. Ar vrea să fie lăsat în pace, să se poată lăsa în pace, să obţină pacea lăuntrică. Bietul Cosini se simte normal, dar micuţa Anna îl socoteşte nebun, e dornic să iubească, dar rămâne nepăsător, se lasă însănătoşit, dar se cufundă în boală. *Conştiinţa* îi este suprema cauză a suferinţelor, capacitatea şi îndatorirea, aproape blestemul, de a observa şi de a se observa, boala analizei, mai implacabilă decât diabetul sau vreo altă maladie organică nevinovată, care finalmente îl va răpune. „Mă pregătesc tocmai să-mi analizez sănătatea, dar nu reuşesc fiindcă-mi dau seama că, analizând-o, o preschimb în boală.” Sănătoşii, de teapa Augustei, au convingeri simple şi sigure, se încred şi se izolează în fiece clipă a existenţei ca într-o certitudine absolută. Ei nu se analizează, nu se uită nici măcar în oglindă. „Numai noi bolnavii ştim câte ceva despre noi înşine”, ceea ce, într-un autentic spirit freudian – sau svevoian – se poate şi inversa: noi, care ştim câte ceva despre noi înşine, suntem cu toţii bolnavi!

Boala este pentru Zeno o convingere. Cu ea s-a născut, cu ea va muri. Tot studiindu-şi sufletul, aruncă în el sămânţa unor noi şi noi maladii, a tuturor maladiilor virtuale ale omului. Când Tullio îi comunică banalul adevăr că piciorul e pus în mişcare de cincizeci şi patru de muşchi, începe să şchiopăteze: în faţa unei asemenea descoperiri, insensibile rămân doar fiinţele naive, deci inconştiente, deci veşnic împăcate cu ele însele, ca Giovanni Malfenti sau Vittorio Lali, Ada, Carla ori Carmen. În concepţia personajului nostru, a şti înseamnă a nu mai putea acţiona, a nu mai putea trăi. Ada simulează emoţia pentru că boala i-a mărit ochii, Zeno o simulează deoarece, cunoscând emoţia, nu mai crede în ea. În cazul său, contează nu iubirea, ci verbul care o desemnează şi o înlocuieşte, nu gestul simplu şi firesc, ci ideea ei, pe cât de complicată, pe atât de nefirească. Conştiinţa ajunge surogatul vieţii, viaţa este un prilej de exersare a conştiinţei. Titlul

romanului este semnificativ: Zeno e egal cu conştiinţa lui, conştiinţa reprezintă boala sa, boala înseamnă viaţa omului!

Istorisirile care îl întâmpină pe cititor, inocente la prima vedere, sunt subordonate unei concepţii pesimiste, deznădăjduite; să nu se temem de cuvântul folosit în accepţiunea lui strictă, nu publicistică: decadente. „Legea firii nu dă drept la fericire, ci, dimpotrivă, prescrie mizeria şi durerea.” „[…] în orice punct al Universului s-ar stabili cineva, până la urmă tot se infectează.” „Spre deosebire de celelalte boli însă, viaţa noastră e totdeauna mortală. Nu suportă tratamente.”

Conştiinţa lui Zeno e o carte a disperării. Prin această funciară, iremediabilă tristeţe, Svevo se înrudeşte cu Kafka, Céline, Camus. Apropierea de prozatorii meta-pesimişti ai secolului, convinşi că omul e un condamnat, un personaj eminamente tragic, indiferent dacă demn sau nedemn, revoltat ori resemnat, totdeauna purtând stigmatele înfrângerii, fără vină vinovat de a se fi născut om, deci logodit cu moartea – o confirmă şi meditaţiile, pildele, parabolele ascunse ale povestirii, de obicei laconice, dar contribuind fiecare în parte şi toate laolaltă la amplificarea sensurilor filosofice ale romanului.

Imaginea care l-a obsedat pe Zeno în timpul încercării de a-şi rememora trecutul i-a apărut iniţial ascultând respiraţia chinuită a tatălui său: „locomotiva aceea care trage un şir de vagoane pe pantă în sus”. Locomotiva cărând în urma ei uriaşe greutăţi scoate pufăituri pline de ameninţare, iar „cel care ascultă poate fi încercat de teama de-a nu vedea prăbuşindu-se jos în vale şi maşina, şi convoiul de vagoane”. Aluzia e străvezie: Zeno, orice om, e asemenea acestei locomotive cu vagoane multe, de care nu prea are nevoie, dar pe care trebuie să le care pe un urcuş dificil, nu se ştie exact pentru ce. Nu e oare limpede înrudirea acestei imagini cu simbolicul Sisif din eseul lui Camus, condamnat şi el a fi veşnic o „locomotivă”, e drept, asumându-şi damnaţiunea cu fermitate şi de aceea închipuit la urma urmei drept „fericit”?!

Pescuind cu Guido, Zeno se gândeşte la victimele undiţei, alergând în grabă, fără împotrivire, după propria lor durere, o durere mută, perfect

ascunsă sub solzi. „Peştele nu poate comunica în nici un fel cu noi şi nu ne poate trezi compătimirea. Închide şi deschide gura, ca în agonie, şi când e viu şi sănătos, în apă.” Dar oare filosoful absurdului, în eseul amintit, nu şi l-a imaginat pe om sub chipul celui care vorbeşte la telefon în spatele unui perete de sticlă, închizând şi deschizând gura fără a putea comunica în vreun fel cu noi, cei aflaţi de cealaltă parte a sticlei?! Şi oare Zeno nu încearcă acelaşi sentiment de înstrăinare fatală, în compania tatălui, socrului ori cumnatului său, în preajma tuturor celor care, agonizând mai lent sau mai rapid, nu reuşesc să-şi comunice durerea veşnic mută?!

La capătul acelei excursii, Zeno şi Guido inventă fiecare câte două fabule, semnificative în grad înalt. „În prima fabulă era vorba de o pasăre care bagă de seamă că uşa coliviei a rămas deschisă. La început se gândeşte să profite se asta şi să zboare afară, dar pe urmă se răzgândeşte fiindu-i teamă că dacă, în lipsa ei, uşiţa s-ar închide la loc, şi-ar pierde libertatea.” Amară parabolă, relativizând opoziţia dintre libertate şi constrângere, sugerând că în cea mai frumoasă dintre lumi eliberarea de servituţi nu poate fi nici măcar sperată. În dorinţa de a se revanşa, Zeno compune, la rându-i, un „Imn vieţii”, în care „răcuşorul gânditor” se entuziasmează de frumuseţea vieţii, iar „dorada, alergând la dentist” îi dă racului dreptate, preconizând însă eliminarea acelor jivine trădătoare care ascund metalul ascuţit în carnea gustoasă a peştilor. Urmează un comentariu sarcastic, reluând o notaţie mult anterioară: „Imnul vieţii, alcătuit de un muribund, e un lucru foarte plăcut pentru cei care se uită la acesta cum moare, şi e de asemenea adevărat şi că mulţi oameni aflaţi pe patul de moarte îşi irosesc ultima suflare pentru a arăta care-i pricina morţii lor, înălţând astfel un imn vieţii celorlalţi, care vor şti să evite asemenea accidente”. La moartea lui Guido, Zeno se va simţi sănătos şi puternic, sperând probabil că însuşindu-şi învăţăturile acestui deces va şti să evite accidentul care îl pândeşte şi pe el!

Atunci când Ada se îmbolnăveşte de *morbus Basedowi*, lui Zeno i se pare că suferinţa ei aduce la lumină înseşi rădăcinile vieţii. Toate organismele, meditează el, sunt aşezate între extrema basedowiană, ce

presupune un consum nebun de energie, şi aceea la care fiinţele sunt slăbite din pricina unei sărăcii organice, sleite adică de o boală „care ar putea fi socotită drept epuizare şi care nu-i decât laşitate” (propriul său caz). La extrema lui Basedow se situează cei cu dorinţe nemăsurate, cu ambiţii napoleoniene, gonind nesăţioşi după plăceri sau epuizându-se în muncă; la capătul celălalt – organismele lipsite de vlagă. „La mijloc stau cei care au ori un început de guşă ori unul de edem, şi pe toată linia, în întreaga omenire, lipseşte ceea ce se cheamă sănătatea absolută.” Societatea este judecată prin prisma acestei comparaţii fiziologice; şi este judecată astfel pentru a sugera din nou imposibilitatea echilibrului. Vigoarea şi slăbiciunea sunt ambele excrescenţe anormale, nu merită nici să consumi energii nemăsurate, nici să nu le consumi, viaţa e originală, adică nici rea, nici bună: absurdă! „Nu eram nici răi, nici buni, după cum nu eram încă în multe alte feluri. Bunătatea era flacăra care lumina când şi când întunericul din sufletul oamenilor. Era nevoie de-o torţă aprinsă ca să ne dea lumină […], iar la lumina aceea fiinţa gânditoare putea să-şi aleagă direcţia ca să se mişte apoi prin întuneric. Puteam, astfel, să ne arătăm buni, foarte buni, veşnic buni, şi asta era esenţialul.” Virtuţile umane sunt considerate iluzii, plăcute desigur, dar incapabile să înlăture întunericul, care nu are ce face cu instrumentul „de lucru” numit morală.

Conştiinţa lui Zeno se încheie printr-un sfâşietor ţipăt de durere, în care deznădejdea, lent acumulată pe parcursul câtorva sute de pagini, inundă cu violenţă totul. Bătrânul şi neputinciosul personaj se gândise tocmai să-i comunice medicului său, refugiat în Elveţia pe timpul ostilităţilor, că în ultima vreme şi-a recâştigat sănătatea absolută, tocmai datorită războiului care i-a favorizat nebănuit afacerile comerciale. Mina serioasă cu care vestea ne e adusă la cunoştinţă seamănă mai degrabă cu un rânjet grotesc. „Viaţa noastră de astăzi – continuă memorialistul, scurt timp după imnul închinat sănătăţii sale desăvârşite – e contaminată de la rădăcini. Omul a luat locul arborilor şi al animalelor şi a contaminat aerul, a corupt văzduhul. Se poate întâmpla chiar şi mai rău.” Mai rău înseamnă, paradoxal, nu scăderea populaţiei, presupunere pe deplin întemeiată în timp de război, ci,

dimpotrivă, creşterea ei, în dauna organismelor fireşti, naive, care nu cunosc decât progresul propriului lor corp. Omul înzestrat cu conştiinţă, „purtător de ochelari”, posesor al uneltelor străine, care-l înstrăinează de lume şi de sine, devine din ce în ce mai slab şi mai viclean, îşi pierde legăturile cu solul, se asfixiază în singurătatea lui necreatoare. Legile naturale au dispărut, artificiul a generat boala, sub legea posesorului celui mai mare număr de unelte, bolile şi bolnavii se înmulţesc necontenit.

Creşterea vicleniei, în pas cu slăbiciunea, a fost observată de Svevo în lumea în care trăise. Intelectualul ajunsese un Hamlet devitalizat, incapabil să acţioneze, conştient de boala lui, bolnav de multă şi sterilă conştiinţă. Răul i se pare însă autorului inseparabil de natura umană. Aglomerând absurdităţile, romancierul le considera emanaţii ale unei existenţe prin definiţie „originale”, oriunde şi oricând. Zeno Cosini este ridicat la rangul de ambasador autorizat al omenirii, ca şi Leopold Bloom la Joyce. Sufletul îi e demontat cu minuţie şi pătrundere, ca unul propriu tuturor. Metamorfoza lui Zeno în eroul unui mit cu valabilitate universală trebuia să nască un pesimism cosmic. De aici concluzia apocaliptică a cărţii, suprapunând însănătoşirea globală cu neantul. „Pentru că datorită unei catastrofe nemaipomenite, provocată de unelte, ne vom regăsi sănătatea. Când gazele otrăvitoare nu vor mai fi de ajuns, un om zămislit ca toţi ceilalţi, în taina unei încăperi din lumea noastră, va inventa un exploziv formidabil, în comparaţie cu care explozivele existente astăzi vor fi socotite nişte jucării nevătămătoare. Iar un alt om, zămislit şi el ca toţi ceilalţi, dar poate mai puţin bolnav decât ceilalţi, va fura explozivul acesta şi va coborî până-n inima pământului, ca să-l pună acolo unde efectul va putea atinge suprema intensitate. Va urma o explozie uriaşă, pe care n-o va auzi nimeni, iar pământul, reîntors la starea lui de nebuloasă, va rătăci prin ceruri, fără paraziţi şi fără boli.”

Expusă teoretic şi sistematic, filosofia lui Italo Svevo pare aproape insuportabilă. Noroc însă că în suflul viu al imaginilor artistice radicalitatea i se atenuează, noroc, mai ales, că romancierul găseşte maniera de a o imuniza. Pesimismul său metafizic Svevo – ca şi alţi romancieri gravi ai secolului al XX-lea – îl înmoaie prin ironie. Arma autoironiei funcţionează şi în acest caz ca antidot al disperării.

Nu este vorba de revocarea sumbrelor opinii emise. Când ni se relatează, de exemplu, că în Anglia condamnaţii la muncă silnică sunt atârnaţi deasupra unei roţi acţionate de apă, obligând victima să-şi mişte picioarele într-un anumit ritm pentru a nu fi sfărâmate, şi când aflăm apoi că Zeno, ca şi administratorul întreprinderii sale comerciale, Olivi, sunt de fapt astfel agăţaţi, cu deosebirea că primul nu e obligat să-şi mişte picioarele („În sfârşit, numai întâmplarea face să fii agăţat de o roată mobilă sau de una imobilă. Oricum e foarte greu să te desprinzi”) – lucrurile sunt gândite tot atât de serios ca în pildele anterior invocate. Când însă romancierul înfăţişează în mod concret felul lui Zeno de a munci, respectiv de a se agita într-un chip care numai a muncă nu seamănă, în biroul cumnatului său – atunci această sumbră proiecţie teoretică a muncii fără rost şi din constrângere, de Sisif, este concretizată oarecum îndulcit; iar cititorului îi vine mai mult să zâmbească decât să fie încruntat.

Cel mai nimerit exemplu pentru îmblânzirea atitudinii întunecate ni-l oferă modul de asimilare a psihanalizei freudiene. Svevo a receptat, în rând cu alţi scriitori ai vremii, o mare influenţă a concepţiei lui Sigmund Freud, iar cartea sa îşi propune să dea cititorului, prin chiar geneza ei, un soi de psihanaliză aplicată. Rolul atribuit în viaţa omului bolii, pornirilor inconştiente, combustiei erotice dovedeşte legătura strânsă a lui Svevo cu Freud. Dar tocmai despre învăţătorul într-ale psihanalizei a spus Svevo aceste cuvinte: „Noi romancierii obişnuim să ne jucăm cu marii filosofi… Noi îi falsificăm, dar îi şi umanizăm”. *Umanizarea prin joc* este amendamentul pe care îl putem adăuga observaţiilor anterioare.

Când Zeno ne relatează visul său bizar în care se făcea că o mănâncă pe Carla, liniştindu-o între timp pe Augusta că-i va lăsa şi ei o bucăţică, ne

încearcă bănuiala că mostra freudiană parodiază teoria viselor. Coşmarul revine într-un context declarat psihanalitic, apoi, din nou, spre finalul cărţii, în spiritul îndrăgitelor ei repetiţii, de astă dată în legătură chiar cu mama personajului principal. Intenţia prozatorului de a împinge situaţia la extrem nu mai poate fi acum pusă la îndoială. La capătul tratamentului, doctorul descoperă în sfârşit boala pacientului său, aceeaşi ca a bietului Oedip, înfăţişată odinioară de Sofocle, de a fi îndrăgostit de propria-i mamă şi de a dori să-şi ucidă tatăl. Complexul lui Oedip este lovitura de teatru a romanului, care transformă întregul tratament într-o bufonadă, iar pe doctorul S. într-un caraghios, incapabil să înţeleagă sufletul lui Zeno. Şi, pentru ca farsa să fie cât mai autentică, personajul comentează astfel diagnosticul ce i-a fost tocmai oferit: „Cea mai bună dovadă că n-am suferit niciodată de boala aceea e că nu m-am vindecat de ea” (căci scoaterea la suprafaţă a pornirilor sale tenebroase ar fi trebuit să le înfrâneze).

Zeno apare şi în continuare în postura lui Oedip, dar tragedia antică şi motivul freudian sunt tratate în maniera unei comedii bufe. Doctorul S. îi deconspiră groaznica taină a străfundurilor sale sufleteşti, faptul că el şi-a urât nu doar părintele, ci şi pe bătrânul Malfenti, pe care, mânat tot de ancestrala sete de răzbunare a lui Oedip, l-a şi substituit propriului sau tată, căsătorindu-se cu una dintre fetele lui. Nimic din aceste dezvăluiri nu poate fi luat în serios, sau aproape nimic, dovadă că pe medicul său Zeno îl „analizează” prin analogie: ”Cine ştie de ce m-o fi urând atâta? Trebuie să fie şi el tot un isteric, care – fiindcă şi-a dorit zadarnic mama – se răzbună pe un nevinovat”.

Psihanaliza, observă Zeno, seamănă cu spiritismul: când o începi e ca şi cum ai intra într-o pădure fără să ştii dacă dai acolo de un bandit sau de un prieten, şi apoi fără să constaţi nici măcar dacă aventura s-a terminat sau nu. Remarca e şi serioasă, şi ironică. Dar, după cum la şedinţa ocultă regizată de Guido în casa Malfenti, Zeno îşi permisese să ia peste picior spiritismul, tot astfel el se încumetă să se poarte suficient de necuviincios faţă de teoria şi practica adepţilor doctorului Freud. Aşa se umanizează, prin joc, idei grave ori de-a dreptul periculoase: concepţia bolii atotdevorante,

elogiul selecţiei salvatoare sub legea celui mai puternic (idee cu rezonanţe nietzscheene), „visul” distrugerii totale a omenirii. În toate aceste cazuri, sâmburele obscur şi ameninţător e păstrat, dar nu dispare nici substanţa ironică în stare să-l neutralizeze. Să nu uităm că Zeno nu poate şi nici nu trebuie luat de tot în serios. Să nu uităm compararea lui, la un moment dat, cu Sancho Panza. Să nu uităm componenta burlescă a acestui personaj, şi trist, şi chinuit, componentă exprimată în notaţii multiple, precum gândul ce-i vine lui Zeno, o dată, după părăsirea amantei, într-o noapte furtunoasă: „Ar fi fost cu adevărat compromiţător pentru mine să fiu lovit de un trăsnet, la ora aceea, pe Corsia Stadion!”

9

Trecutul este pentru Svevo permanent nou, se modifică prin prisma anilor scurşi. Valoarea întâmplărilor prezente o măsoară capacitatea lor de a revela sub un unghi inedit sedimentările sufleteşti de odinioară. Facultatea prin excelenţă omenească i se pare memoria, însuşirea de a rememora continuu, mereu altfel, cele petrecute cândva. Viaţa unui om e compusă din amintirile asupra acestei vieţi. Dar, în jocul liber al aducerilor-aminte, timpul îşi pierde binecunoscutele-i caracteristici, ajunge reversibil, curge înspre izvoare, se dilată ori se condensează, e supus celor mai năstruşnice capricii. Conştiinţa, trecutul, timpul subiectiv – iată pilonii romanului analitic modern, aparent fragili, dar care au susţinut un edificiu ca al lui Marcel Proust, înălţat din atâtea volume.

Între poezia proustiană, de un rafinament estetic uriaş, şi proza lui Svevo, aparent necizelată, greoaie, „barbară”, înrudirile metodologice şi de substanţă sunt totuşi evidente. Similitudinile preferinţelor estetice includ detalii apropiate. Celebrul motiv al biscuiţilor „Madeleine” muiaţi în ceai, momentul care declanşează fluxul memoriei, îl reîntâlnim în *Conştiinţa lui Zeno*, tot la începutul romanului, când protagonistul îşi aminteşte ţigările de foi austriece de prin anii şaptezeci ai secolului al XIX-lea, vândute în cutii de carton având drept marcă o pajură bicefală. „Şi iată: în jurul uneia din

cutiile acelea se strâng pe dată câteva chipuri, cu anumite gesturi şi trăsături, suficiente pentru a-mi sugera numele, neîndestulătoare totuşi ca neaşteptata noastră întâlnire să mă emoţioneze.” Povestirea îşi începe cursul sub impulsul unei amintiri oarecare, scoţând la suprafaţă din conştiinţă alte şi alte frânturi ale trecutului, la început amestecate, apoi ordonate după principiul „amintirii în cicluri”. Capitolul *Fumatul* e decisiv, fiindcă prin dansul îndrăcit al ultimelor ţigări, prin trecerea de la ţigară la hotărâre şi de la hotărâre la ţigară, surprinde *caracterul personajului* – lipsit tocmai de caracter – şi fiindcă, prin condiţionarea diferitelor date memorabile de câte o „ultimă ţigară” sugerează implicit *caracterul prozei* practicate de autor. În acest capitol îl vedem pe Zeno adult şi copil de-a valma – ca în capitolul ultim să pomenească din nou de cum mergea la şcoală, gelos pe fratele lui mai mic cu un an, rămas acasă, la rându-i gelos pe el, pentru că mergea la şcoală… De la început Zeno îşi destăinuie bătrâneţea, iar la despărţire – prima faptă urâtă a copilului. Între timp, am pătruns „ciclurile” amintite (moartea tatălui, povestea căsătoriei, soţia şi amanta, povestea unei asociaţii comerciale), în care amintirile sunt grupate în jurul câte unui nucleu tematic, sub raport temporal întretăindu-se în continuare liber. Biografia lui Zeno e reclădită în conştiinţa noastră din ansamblul acestor piese de mozaic, aşa încât din mărturia subiectivă, asimilată subiectiv, rezultă certitudini incontestabile.

Până să ajungem însă la aceste adevăruri stabile despre Zeno şi lumea lui, dăm neîntrerupt peste incertitudini, întâmpinăm numeroase piedici puse de autor în calea cunoaşterii exacte. Şi e firesc ca el să fi plasat asemenea obstacole: de vreme ce nu faptele contează, ci impresia provocată de ele, nu viaţa, ci reprezentarea pe care omul şi-o formează despre ea, nu prezentul palpabil, ci trecutul cufundat în negura aducerilor-aminte, dispar şi contururile fixe, se pierde stabilitatea, totul pare incert, amorf, ca de vis. „Alergând după imaginile acelea, le-am ajuns din urmă. Ştiu acum c-au fost o simplă născocire. A născoci înseamnă însă a crea, şi nicidecum a minţi.” Cu toate că, de ce n-am recunoaşte-o, Zeno minte deseori, nu numai pentru că vrea să ascundă adevărul, ci şi fiindcă nu-l cunoaşte. „[…] sunt pe cale

de-a relata o poveste pe care n-o cunosc prea bine...” Sau: lucrurile „erau atât de limpezi, că nu mai înţelegeam nimic”. Nu înţelege, de pildă, de ce i se spune că l-a urât pe Guido, când el e ferm convins că l-a iubit? Dar nu are rost să înmulţesc exemplele: acest specialist al minusculelor tresăriri, modificări şi transmutări sufleteşti nu pricepe nimic din oamenii care-l înconjoară, tot aşa cum aceia nu pricep nimic din el. Întregul roman e o imensă comedie a erorilor, în care cele mai savante analize urmate de cele mai subtile concluzii sucombă la primul contact cu obiectul analizat. Zeno începe s-o înţeleagă pe Carla abia după ce a părăsit-o şi, deşi pe toţi cei din jur îi observă spre a se cunoaşte pe sine, nici asupra acestui teritoriu ultraexplorat nu se poate dumiri definitiv.

Svevo este un maestru al nuanţelor psihologice, al trecerilor fulgerătoare dintr-o stare într-alta, de la afirmare la negare şi înapoi. Această ţesătură savantă, de o mobilitate extremă, subminează temeliile, face să dispară certitudinile, dizolvă adevărul. Este Zeno bun sau rău? Şi bun, şi rău, în egală măsură, ca toţi oamenii, ne sugerează autorul, după cum e şi sensibil, şi insensibil, după cum atunci când spune adevărul – minte, iar când minte – spune adevărul. Un caracter atât de labil, fluid, nu mai este un caracter, ansamblul determinărilor poate însemna lipsa oricărei determinări. O notaţie asupra artei interpretative a lui Zeno îi surprinde relativismul ca pe o boală specifică. „Chiar şi fiinţa cea mai de rând, atunci când ştie ce sunt terţele, cvartele şi sextele, poate trece de la unele la altele cu aceeaşi exactitate ritmică cu care-i poate trece şi ochiul de la o culoare la alta. În ceea ce mă priveşte însă, oricare din pasajele acelea, după ce l-am executat, se lipeşte de mine şi nu mai scap de el niciodată, aşa că se insinuează în pasajul următor şi-l deformează. Pentru a pune notele la locul lor, am nevoie să-mi bat tactul cu picioarele şi cu capul, dar atunci adio naturaleţe, adio linişte, adio muzică. Muzica pe care o execută un om echilibrat este ea însăşi ritmul pe care-l creează şi-l epuizează tot ea. Când voi putea realiza miracolul acesta, voi fi vindecat.” Relativismului auditiv îi corespunde relativismul vizual, descris mai târziu, când Zeno crede a fi descoperit „modalitatea de-a colora natura!”. Doctorul îi taie însă elanul, explicându-i

că totul se datorează unei iluzii a retinei, sensibilizată de nicotină (veşnicul motiv al fumatului). „Şi era cât pe-aci să-mi scape observaţia că atunci chiar şi imaginile, pe care noi le atribuim reproducerii unor evenimente petrecute în copilăria mea, puteau fi un efect al aceleiaşi otrăviri.”

Depănându-şi amintirile, Zeno se plânge că nu se poate exprima în obişnuitul său dialect triestin, ci trebuie să folosească limba literară – ori „fiecare cuvânt toscan care iese din gura noastră e o minciună”. O confesiune făcută în italiană nu poate fi nici completă, nici sinceră! Notaţia aparţine unui autor învinuit de purişti pentru folosirea frecventă a elementelor slave, sau criticat pentru influenţele prea evident germane; aparţine unui autor care n-a urmărit „stilul frumos” al confraţilor săi. Acum interesează însă nu polemicile în jurul unui autor italian, structural germanic şi popularizat de francezi, ci accentul polemic de principiu al frazelor citate. „Toscana” înseamnă aici estetica nisipurilor veşnic mişcătoare, a aproximărilor nesfârşite, eşuând uşor în „minciună”. Svevo este convins că sufletul complex al personajului modern nu poate fi analizat decât prin asemenea aproximaţii, asumându-se riscul neadevărului. Dar oare ironia la adresa „limbii” folosite de Zeno nu trădează şi neliniştea romancierului faţă de o artă care începe să se întemeieze pe nisipuri mişcătoare?!

10

Analizând comportarea unei muşte, Zeno constată că, lovită, insecta acţionează sub impulsul a două erori: nu ştie de unde-i vine durerea şi crede că sănătatea este un bun al tuturor, care trebuie neapărat să se întoarcă atunci când ne-a părăsit. În ceea ce-l priveşte pe Zeno, nici el nu cunoaşte exact izvorul suferinţelor sale, în schimb a pierdut definitiv speranţa revenirii la normalitate. Această luciditate amară i-a insuflat-o autorul, într-un moment istoric în care criza conştiinţei părea tot mai ireversibilă. Vremea certitudinilor a trecut, îndoiala a atacat temeliile înseşi. Intelectualului viguros i-a luat locul o *muscă* gânditoare, cuvântătoare, dar mortal rănită.

Zeno Cosini e unul dintre acele personaje, tot mai răspândite din literatura epică, din teatrul şi cinematografia vremii, la care rafinamentul e învecinat cu grosolănia, fineţea – cu platitudinea, omul – cu insecta. Paradoxala apropiere creşte din însingurarea acestor nefericiţi. Adânc şi sincer îndurerat de iminenţa propriei dispariţii, omul-insectă asistă impasibil ori neputincios la dramele celorlalţi, atunci când nu le declanşează chiar el în căutarea unei alinări efemere. Pe copii „merită să-i faci să sufere, cruţându-l pe adult de o mare plictiseală”, meditează Zeno-tatăl, ilustrând, prin invocarea răsturnată a motivului clasic, criteriul suprem al omeniei-neomeniei la Dostoievski, distanţa care-l desparte de Ivan Karamazov. Nu, pe Zeno nu-l mai frământă marile întrebări ale condiţiei umane, ci doar propria sa condiţie, precară şi meschină. Oricâte nuanţe subtile ar adăuga de aceea introspecţiei sale, ea e receptată, în cele din urmă, asemenea unui scâncet jalnic. „Indiferentul”, „străinul”, „musca” suportă, şi de astă dată, blestemul abătut asupra omului frustrat de imperative morale.

Zeno Cosini suferă, cititorul îl compătimeşte. Kafka, Joyce, Camus, Beckett stârnesc şi ei, nu o dată, compasiune. Un om-gânganie, un om-insectă, un ins chinuit de nevertebrarea sa varsă lacrimi şi naşte lacrimi. Cum a ajuns eroul de odinioară în acest hal? Ce căi de izbăvire i-au mai rămas?

Cartea lui Italo Svevo face parte dintre diagnosticele începutului secolului al XX-lea despre boli şi bolnavi. Ea rămâne însă, mai ales, mărturia unuia dintre marii artişti psihologi din acel timp, unul care, din bube, mucegaiuri şi noroi, iscat-o frumuseţi şi preţuri noi.

Prin forţa magică a cuvântului, romancierul a împlinit visul zadarnic râvnit de personajul său: a dobândit „trandafiri de mai în plină iarnă”.

FRANZ KAFKA – *METAMORFOZA*

1

Opera lui Franz Kafka[3] e divizată într-o restrânsă parte antumă şi o amplă parte postumă, acoperind, în principal, romanele *America*, *Procesul* şi *Castelul*, salvate pentru posteritate de către prietenul său Max Brod, în ciuda solicitării autorului ca manuscrisele lor să fie distruse.

Die Werwandlung (*Metamorfoza*) se înscrie printre povestirile timpurii. Ea a fost elaborată în 1912, între 17 noiembrie şi noaptea de 5 spre 7 decembrie. A fost publicată în 1915, la Leipzig, în două rânduri, întâi în revista lunară *Die weissen Blätter* (*Foile albe*), editată de René Schikele (anul 2, nr. 10, octombrie), apoi, în volum, de Editura Kurt Wolff, ca nr. 22-23 din seria „Der jüngste Tag” („Ziua de apoi”).

Anul **1912** a fost unul crucial şi în viaţa privată a lui Kafka, şi în cea publică. În seara zilei de 13 august a întâlnit-o pe Felice Bauer, pentru întâia oară, la Max Brod – tocmai pe când pregătea textele volumului său de debut. Cu tânăra berlineză, rudă prin alianţă a familiei Brod (sora lui Max era căsătorită cu vărul Felicei), pe care aceasta tocmai o vizita la Praga, Kafka se va logodi, de două ori, rupând apoi ambele logodne. Cât priveşte culegerea sa de scurte povestiri, *Betrachtung*[4], ea avea să apară curând la Editura Ernst Rowohlt din Leipzig, cu dedicaţia „Lui M. B.”, evident Max Brod.

Vor urma, ca texte intermediare, încă anterioare *Meta-morfozei*, între volumul prim şi acesta, *Der Heizer* (*Fochistul*) şi *Das Urteil* (*Verdictul*). *Fochistul* constituie primul capitol din viitorul roman *Der Verschollene* (*Dispărutul*) – pe care Max Brod îl va publica postum sub titlul *America* – şi va apărea de sine stătător, cu precizarea „Un fragment”, la Kurt Wolff, în 1913. *Verdictul*, scris, dintr-un suflu, în noaptea de 22 spre 23 septembrie 1912, de la orele zece seara până la şase dimineaţa, va fi considerat de către autor „străpungerea” sa către adevărata creaţie literară; şi va fi publicat, tot la Leipzig, de către acelaşi Kurt Wolff, dar abia în 1916, cu dubla specificare: „O povestire – Pentru F.” (Felice).

În **1913**, Kafka ar fi dorit să grupeze într-un al doilea volum, mai consistent, sub titlul *Fiii*, cele trei succesive povestiri, *Fochistul*, *Verdictul* şi *Metamorfoza*. Timid ca întotdeauna, el a făcut această ofertă editorului Kurt Wolff, în două scrisori. „Primul capitol al romanului”, *Fochistul*, îl va trimite curând. „Cealaltă povestire pe care o am, *Metamorfoza*, nu este, oricum, transcrisă, căci în ultimul timp totul m-a ţinut departe de literatură şi de cheful de ea. Dar şi pe aceasta am s-o dau la transcris şi v-o trimit cât mai repede.” Împreună cu *Verdictul*, ele „vor constitui o carte chiar bună, care s-ar putea numi *Fiii*” (4 aprilie 1913). Revine curând la propunere: cele trei povestiri „constituie şi la modul exterior, ca şi la cel lăuntric, un tot, există între ele o legătură evidentă şi încă şi mai mult una tainică, la a cărei prezentare, prin preluarea lor laolaltă într-o carte, eventual numită *Fiii*, n-aş vrea să renunţ” (11 aprilie 1913). Va fi totuşi nevoit să renunţe.

În ulterioara corespondenţă cu Editura Kurt Wolff reapare ideea unirii a două dintre textele amintite cu un al treilea, de astă dată sub titlul *Pedepse*. E vorba de *Verdictul*, *Metamorfoza* şi noua sa povestire, *In der Strafkolonie*[5]. Îl întreabă pe editor „dacă ar putea fi de vreun folos să public acum povestirile *Pedepse* (*Verdictul*, *Metamorfoza*, *În colonia penitenciară*)” (28 iulie 1916). Nu doreşte să alăture doar *Verdictul* şi *În colonia penitenciară* (10 şi 14 august 1916), ci pe toate trei. „Aceste povestiri au o anumită unitate” şi „un volum de nuvele” ar fi mai important decât publicaţiile disparate. „Aş mai putea adăuga doar că *Verdictul* şi *În*

colonia penitenciară ar reprezenta, după cum simt eu, doar o legătură neplăcută: *Metamorfoza* ar putea servi oricum de intermediar între cele două; dar fără ea ar însemna într-adevăr să ciocneşti laolaltă două capete străine unul de altul” (19 august 1916). Nici această dorinţă n-a fost realizată. *În colonia penitenciară*, scrisă între 4 şi 18 octombrie 1914, Kurt Wolff o va tipări, separat, abia în 1919.

Aşadar, dacă punem deoparte schiţele volumului prim şi capitolul introductiv din viitorul roman *Dispărutul / America* (roman la care lucra, se vede, încă din 1912), rămâne un triptic de povestiri, care de-acum îl atestă pe marele scriitor, ce-i drept cu întârziere recunoscut ca atare: *Verdictul*, *Metamorfoza*, *În colonia penitenciară*. Iar dacă *Verdictul* constituie „străpungerea” în creaţia perenă, *Metamorfoza* reprezintă capodopera ei timpurie. Ea poate fi citită în cheie duală: diacronică şi sincronică. În planul naşterii sale treptate, deşi până la urmă menţinându-se tainică, ajutorul cel mai de preţ ni-l oferă *Jurnalul* din 1910–1923, şi anume din primii săi ani, anteriori elaborării ei nemijlocite. (Întâmplarea, poate neîntâmplătoare, face ca jurnalul anului 1912 să se încheie pe 25 septembrie, înainte ca povestirea să fi fost aşternută pe hârtie, cum spuneam, între 17 noiembrie şi 6-7 decembrie.) Sub al doilea raport, decisiv, contează mai mult structura decât geneza textului dat, întrucât el nu doar prefigurează ci efectiv configurează multe povestiri, romane, scrisori, însemnări şi mărturisiri ulterioare. În această din urmă perspectivă, ea ne dezvăluie şi acel *pattern* autobiografic în măsură să-i confere o relevanţă suplimentară şi o corespunzătoare şansă pentru decodarea ei.

2

Introductiv la amintita dublă lectură şi chiar la finala ei unificare posibilă, ţin să pun faţă în faţă două mărturii opuse, una indirectă şi alta directă.

Prima. Gustav Janouch s-a cunoscut târziu cu scriitorul, în 1920, dar şi-a notat conştiincios discuţiile purtate. Din 1947 a avut posibilitatea să-şi

pună în ordine „însemnările şi amintirile” păstrate sub o formă autentică. Ele au fost publicate sub titlul *Gespräche mit Kafka* (*Convorbiri cu Kafka*), la Fischer Bücherei, în septembrie 1961 (ediţia întâi). Pagina care ne interesează începe prin a consemna admiraţia resimţită de prietenul lui Janouch, Alfred Kämpf, pentru *Metamorfoza*: acesta îl considera pe autorul ei un nou Edgar Allan Poe, mai profund şi, ca atare, mai valoros. Relatându-i această apreciere lui Kafka, în timpul unei plimbări pe Altstädter Ring (din centrul Vienei), a constatat din partea acestuia nu numai lipsă de interes şi înţelegere, dar şi-a dat seama, din expresia feţei interlocutorului, cât de neplăcută îi este discuţia asupra scrierii sale. Totuşi, avid de informaţii dar lipsit de tact, a continuat discuţia – pe care, din acest punct, o reproduc întocmai: „«Eroul povestirii se numeşte Samsa», i-am spus. «Asta sună ca o criptogramă pentru Kafka. Cinci litere aici şi acolo. S-ul din cuvântul Samsa are aceeaşi poziţie ca şi K-ul din cuvântul Kafka. A-ul – »

Kafka m-a întrerupt.

«Nu e o criptogramă. Samsa nu este întru totul (*restlos*, fără rest) Kafka. *Metamorfoza* nu e o confesiune, deşi e – într-un anume sens – o indiscreţie.»

«Asta eu nu ştiu.»

«Este poate frumos (*fein*) şi discret să vorbeşti despre ploşniţele (*die Wanzen*) din propria ta familie?»

«Asta fireşte nu e ceva obişnuit (*üblich*) în societatea bună.»

«Vedeţi şi dumneavoastră cât de necuviincios (*unanständig*) sunt?»

Kafka râse. Voia să încheie (*erledigen*) tema conversaţiei. Dar tocmai asta nu voiam eu.

«Cred că un calificativ precum ‘cuviincios’ sau ‘necuviincios’ (*anständig – unanständig*) nu e potrivit aici», am spus eu. «*Metamorfoza* e un vis groaznic, o născocire groaznică (*ein schrecklicher Traum, eine schreckliche Vorstellung*).»

Kafka se opri.

«Visul dezvăluie realitatea, în urma căreia rămâne închipuirea. Asta e groaznicul din viaţă (*das Schreckliche des Lebens*) – zguduitorul din artă

(*das Erschütternde der Kunst*). Dar acum chiar trebuie să mă duc acasă.»

Şi-a luat grăbit (*kurz*) rămas bun.

Să-l fi gonit eu?

Îmi era ruşine.”

A doua. Cu mult înainte, la 11 februarie 1913, *Jurnalul* rectifică – în mod involuntar, dar cu atât mai semnificativ – cele spuse lui Janouch.

„Cu prilejul corecturilor *Verdictului* transcriu toate asociaţiile de idei, limpezite pentru mine odată cu această povestire, acum, cât le am prezente în minte. E necesar, pentru că povestea s-a ivit ca într-o naştere adevărată, năclăită de murdărie şi chin, şi doar a mea e mâna care poate ajunge până la trupul ei şi are dorinţa de a o face.”

Urmează un lung pasaj despre relaţia dintre personajul din povestire, Georg Bendemann, cu tatăl şi cu logodnica Frieda Brandenfeld. Autobiografic e important, sar totuşi la ultimele paragrafe.

„«George» cuprinde tot atâtea litere cât şi «Franz». În numele Bendemann, «Mann» reprezintă pentru «Bende» numai una dintre confirmările propuse pentru posibilităţile încă necunoscute ale povestirii. «Bende» are la rândul lui tot atâtea litere ca şi «Kafka», iar vocala «e» se repetă în aceleaşi locuri ca şi vocala «a» în Kafka.

«Frieda» are tot atâtea litere ca şi «Felice» şi aceeaşi iniţială; «Brandenfeld» are aceeaşi iniţială ca şi «Bauer», iar prin cuvântul «Feld» se leagă cumva şi în ce priveşte înţelesul. Poate chiar gândul la Berlin a avut oarecare influenţă, iar amintirile despre ţinutul Brandenburg şi-au exercitat şi ele efectul.”

E la vedere nepotrivirea între confirmarea timpurie şi contestarea târzie. „Bende”, fără „mann” din numele întreg, poate trimite la „Kafka”; dar nicidecum la „Samsa”. Or, Janouch are dreptate, „Samsa” e lesne asociabil cu „Kafka”, mai direct – adaug – decât „Bende”. La scurt timp după ce scrisese *Verdictul*, diaristului i-au trecut prin minte varii asociaţii cu sine însuşi: Georg – Franz, Bende – Kafka, Frieda – Felice, numele de familie al logodnicei din text, Brandenfeld, atât cu numele de familiei al propriei logodnice, Bauer, cât şi cu provincia Brandenburg, împrejmuind

Berlinul, reşedinţa Felicei Bauer. De ce va refuza atunci orice similară asociere a *Metamorfozei* cu propria sa persoană şi biografie? Motivul pare limpede: dacă tot a comis o indiscreţie necuviincioasă, afectând, prin dezvăluirea groaznicului său vis, prin ceea ce a rămas de pe urma terifiantei sale închipuiri, chiar realitatea propriei familii, din care nu lipseau „ploşniţele” (un cuvânt infamant demn de reţinut) – i se va părea cât se poate de neplăcută orice scormonire în substratul biografic al povestirii, va resimţi ca intens dezagreabilă orice tentativă psihanalitică de a retroactiva zguduitorul din artă asupra groaznicului din viaţă.

Acest lucru explică, poate, extrema parcimonie cu care va evoca *Metamorfoza* în jurnal sau în scrisori. Senzaţia de necuviinţă pare să-l apese în continuare. Personal o resimt ca mai chinuitoare în raport cu acest text, decât în comparaţie cu altele, deşi Kafka se va feri îndeobşte de a le comenta, şi cu atât mai puţin în termeni personalizaţi. Pe cât de nereticent în a citi unele dintre ele familiei sau prietenilor intimi, într-un cerc restrâns căruia îi acorda încredere, pe atât s-a ferit el să se erijeze în exegetul lor avizat. Contradicţia se iscă, pe de o parte, între monomaniaca rotire în jurul propriilor trăiri şi obsesii, nu numai în jurnal ci şi în proza de „ficţiune”, şi, pe de altă parte, în obstinaţia cu care, măcar în raport cu aceasta, căuta mereu să ascundă sursele, motivaţiile, defulările personale. În fond, comportamentul din urmă deriva din evidenţa dintâi, în măsura în care textele „obiective” îi prelungeau, compensatoriu, subiectivitatea. *Metamorfoza* îmi pare un caz paradigmatic pentru ambele evidenţe.

Mai sus citata însemnare de *Jurnal* datează din 11 februarie 1913. La 20 octombrie 1913, autorul notează tot acolo, după o zi tristă şi o plimbare: „acasă am citit *Metamorfoza* şi am găsit-o slabă”. Dacă am urmări cu suficientă grijă ceea ce mai urmează în acelaşi volum, am constata că e vorba de o singulară referire directă – anume cu sens depreciativ – la *Metamorfoza*.

3

Spre a „încercui” genetic *Metamorfoza*, grupez laitmotive din *Jurnalul* primilor ani[6].

Kafka trăia la Praga, dar în epocă mai şi întreprindea călătorii. În decembrie 1910 a fusese la Berlin. În ianuarie-februarie 1911 a vizitat Friedland şi Reichenberg, între altele trimiţând o ilustrată cu Castelul din Friedland, în care unii exegeţi recunosc sursa ultimului său roman, *Castelul*. În august-septembrie 1911, a făcut o călătorie, mai întâi în Italia, unde, împreună cu Max Brod, au scris primul capitol dintr-un roman proiectat, capitol publicat sub titlul *Richard şi Samuel* (o însemnare de jurnal, la sfârşitul lui august, îi descrie pe „cei patru prieteni, Robert, Samuel, Max şi Franz”, doi dintre ei fictivi – Robert va deveni ulterior Richard – şi doi reali); apoi, întorcându-se prin Paris, a stat câteva zile în sanatoriul Erlenbach, din Elveţia. De la 28 iunie la 29 iulie 1912 a călătorit la Leipzig, Weimar, Jungborn în Harz: la Leipzig, Brod îl prezintă editorului Rowohlt, la Weimar se preocupă intens de Goethe. În noiembrie 1912 se află pentru câteva zile la Kratzau, de unde îi scrie şi Felicei Bauer. Principalele sale excursii din 1911–1912 le-a şi descris în trei „jurnale de călătorie” ataşate volumului după care mă voi călăuzi: *Jurnalul unei călătorii spre Friedland şi Reichenberg*; *Călătoria Lugano – Paris – Erlenbach*; *Călătoria Weimar – Jungborn*.

Trec la *Jurnalul* propriu-zis.

Din 1910 spicuiesc câteva fragmente, din însemnări multă vreme nedatate, dar pe care le parafrazez sau le reproduc în ordinea editării, ca pe o introducere la obsesiile următorilor doi ani, mai importanţi pentru scopul urmărit.

O roagă în vis pe dansatoarea [Evghenia] Eduardova – din trupa rusă de balet, aflată pe 24-25 mai 1909 în turneu la Praga – să mai danseze o dată Ceardaşul. „Scriitorii spun lucruri urât mirositoare”: să fie o autocaracterizare? De cinci luni n-a putut scrie nimic care să-l mulţumească. În două pasaje, consecutive, se plânge de proasta sa educaţie, care i-a dăunat foarte mult. Include în jurnal – ca şi ulterior – proprii texte de proză literară. Citeşte Goethe, audiază lecturi publice, manifestă interes

pentru teatru. Întrevedere cu Max [Brod]. Tânguieli pentru cât de prost scrie. „Nu-mi ajung puterile nici măcar pentru o singură propoziţie” (27 decembrie 1910).

Sunt prefigurate, *in nuce*, principalele motive variate în 1911 şi 1912. La ele mă opresc detaliat, reluând înaintarea, din acest răstimp, pe „culoare” tematice paralele.

Löwy. Teatrul l-a fascinat statornic pe Kafka. În 1911 Brod îi citeşte fragmente din piesele lui, vizionează împreună ori separat spectacole, unul cu *Bar Kochba* de Goldfaden, altul cu o piesă de Schnitzler ş.a. Jurnalul descrie un vis al său despre teatru. Dar, în punctul de joncţiune dintre teatru şi iudaitate, impulsul decisiv i l-a oferit o trupă evreiască de teatru din Lemberg, care, între 24 septembrie 1911 şi 21 ianuarie 1912, a prezentat spectacole la Hotelul Central şi la „Hermanns Cafe Savoy” din Praga; ele obişnuiau să debuteze cu recitaluri actoriceşti, urmate de piese din repertoriul idiş. Kafka a asistat la reprezentaţii, a legat prietenii cu membrii trupei, mai ales cu Isaak Löwy. Apropierea de el a favorizat-o chiar numele actorului, identic cu al familiei sale materne, nume faţă de care îşi va mărturisi, în [*Scrisoare către tată*], ataşamentul predilect, comparativ cu cel patern, pe care era obligat să-l poarte. „În ebraică mă numesc Amschel, ca şi bunicul mamei mele pe linie maternă”, notează în 25 decembrie 1911: Amschel nu e departe de Antschel, din care va proveni Celan, numele poetului în atâtea privinţe înrudit lui Kafka!

Prin membrii trupei a dobândit multe cunoştinţe noi despre istoria literaturii evreieşti şi teatrul în limba idiş. Jurnalul abundă în mărturii: caracteristicile „literaturilor mici” precum cea idiş sau cehă; comunităţile evreieşti sărace şi năpăstuite din Polonia răsăriteană sau din Rusia; viaţa lor strânsă de familie; „circumcizia în Rusia”; povestiri din *Talmud* sau *Cabala*; legende hasidice; învăţământul religios din „ieşivot” şi cum învăţase Löwy însuşi la „ieşiva” din Ostro, până să evadeze din minuscula localitate la 14 ani. Datorită mai ales acestor relaţii de prietenie, începe să citească, „lacom şi fericit”, istorii ale iudaismului: „las iudaismul să se adune în mine” (1 noiembrie 1911). Participă la o „reuniune sionistă” (25 februarie 1912).

Însemnările – de la sfârşitul lui 1911, începutul lui 1912 – revin mereu la persoana lui Löwy, la spectacolele, povestirile, însemnările sale de jurnal. Consemnează fluctuaţii în relaţia lor: de trei zile nu mai are pofta iniţială de literatură şi se lipseşte uşor de Löwy, despre care anterior credea că „îmi este un prieten absolut necesar” (13 decembrie 1911); „De două zile răceală faţă de Löwy. Mă întreabă de ce. Eu neg” (4 februarie 1912). Paralelismului semnificativ, dintre refluxul interesului faţă de literatură şi faţă de prieten, li se adaugă stările bolnăvicioase corelate: „Löwy, cu migrena sa teribilă, care, după câte se pare, este simptomul unei boli grave, sta sprijinit de un perete, jos, în stradă, aşteptându-mă pe mine, cu mâna dreaptă ridicată, în gest neznădăjduit, la frunte (5 ianuarie 1912); „Mic acces de leşin ieri la cafeneaua City cu Löwy. M-am aplecat peste o foaie de ziar ca să-i ascund asta” (5 februarie 1912).

Semnificative sunt şi alte mărturii. „Plimbare cu Löwy la castelul guvernatorului, pe care eu l-am numit castelul Sionului” (începutul lui decembrie 1911) – în ce relaţie tainică aflată oare cu *Castelul*? Deosebit de importante îmi par asociaţiile cu animalele. „Povestirile şi jurnalul lui Löwy: cum îl înspăimântă Notre-Dame, cum îl atacă tigrul în Jardin des Plantes, ca o reprezentare a celui deznădăjduit şi a celui care speră, pe care îl satură deznădejdea şi speranţa” (27 octombrie 1911). Citează apoi dintr-o scrisoare a lui Löwy către tatăl său: „când am să vin la Varşovia, am să mă plimb printre voi, în hainele astea ale mele nemţeşti, ca «un păianjen prin faţa ochilor voştri, ca un îndoliat printre oaspeţii la nuntă»” (22 noiembrie 1911). După un spectacol în care doamna Liebgold juca rolul unui tânăr, Löwy i-a spus „că a atins-o cu aceeaşi repulsie cu care ar fi atins un şoarece” (19 decembrie 1911). O însemnare, de la începutul lunii noiembrie, merită o atenţie sporită: „Löwy. Tata despre el: «Cine se culcă în pat cu câinii laolaltă se deşteaptă plin de purici». La asta nu m-am putut abţine şi i-am răspuns ceva necuviincios”.

Acest fragment localizează un altul, de peste ani, din [*Scrisoare către tată*]. Îi reproşează părintelui „insultele, calomniile, denigrările” la adresa prietenului lui. „Trebuiau să ispăşească pentru aceasta oameni nevinovaţi,

copilăroşi, ca actorul de limbă idiş Löwy. Fără să-l cunoşti, îl comparai într-un mod oribil, pe care l-am şi uitat, cu un gândac şi aveai automat la îndemână, ca mai totdeauna pentru oamenii care-mi erau dragi, proverbul despre câini şi purici".[7] „*Ungeziefer*" e cuvântul original, acelaşi ca şi cel folosit pentru Gregor Samsa, doar că la începutul *Metamorfozei* echivalat – de către traducătorii noştri – fie prin „gânganie", fie prin „gândac".

Coincidenţele se înmulţesc şi în reproducerea amintirilor lui Löwy, sub titlul *Despre teatrul evreiesc*, din cel de-al optulea Caiet, „*Oktavheft*", despre copilăria viitorului actor din mediul hasidic polonez, despre fascinaţia resimţită de el faţă de teatru, care, în ochii părinţilor săi, constituia „un lucru interzis, un păcat". De altfel, cu ocazia unui recital al prietenului său, din 18 februarie 1912, Kafka pregătise conştiincios un cuvânt introductiv. Textul acestuia s-a păstrat în transcrierea Elsei Brod, sub titlul atribuit [*Cuvânt despre limba idiş*]. Găsim referiri la el şi în jurnal: „Încep să scriu conferinţa pentru prelegerile lui Löwy", concomitent cu lecturi din Goethe (13 februarie); „*Tulburări*: din cauza conferinţei m-am zvârcolit o noapte întreagă în pat, în călduri şi fără somn", „*Foloase*: bucurie faţă de Löwy şi încredere în el, conştiinţă mândră, suprapământeană în cursul conferinţei rostite de mine" etc. (25 februarie).

Una peste alta, destule indicii ar putea hrăni bănuiala contaminării *Metamorfozei* şi de către figura prietenului actor, o „gânganie" plină de „păcate" în ochii părinţilor, un soi de „*Ungeziefer*" prin chiar fluxul haotic al amintirilor sale, ca atare consemnate de către Kafka.

Mai notez că, după abandonarea falimentarei cariere de actor şi director de teatru ambulant, Isaac Löwy avea să se retragă la Varşovia, ca foiletonist. Ultima sa apariţie teatrală va fi consemnată în 1942 în ghetoul din Varşovia. Scurt timp după aceea avea să fie asasinat în lagărul de la Treblinka – precum surorile Kafka la Teresienstadt.

Dedublarea vieţii. Dintre amintiţii, la începutul acestui paragraf, „patru prieteni", „Franz [era] funcţionar într-o bancă" (26 august 1911). În realitate, Franz Kafka a lucrat în 1911, o vreme, la „Societatea de asigurări pentru accidentele de muncă", apoi, mai mult formal, la „Prager

Asbestwerke Hermann und Co.”, înfiinţată de Hermann Kafka şi de ginerele său, soţul Gabrielei (Elli), Karl Hermann. Probabil, din schiţa unei scrisori adresate superiorului său, inspectorul şef Eugen Pfohl, fac parte aceste mărturisiri: „Astăzi dimineaţa, când am vrut să mă dau jos din pat, pur şi simplu nu m-am putut ţine pe picioare. Lucrul are un temei cât se poate de simplu, sunt, în adevăratul înţeles al cuvântului, surmenat. Nu din cauza biroului, ci după tot ce lucrez în afară de munca mea acolo” (19 februarie). Ulterior, tatăl îi va reproşa că nu se ocupă deloc de „fabrica” familiei, producătoare de azbest (14 decembrie). Pe drept, dovadă repulsia faţă de orice muncă de birou, dovadă până şi neputinţa de a se uita în ochii şefului său, privirile alunecându-i de pe el şi reuşind să-l urmărească doar când acesta îşi întorcea faţa (21 octombrie).

Tatăl îl constrângea să fie un funcţionar onorabil, iar pe el nu-l interesa decât literatura. Când scăpa de la birou, mergea la spectacole şi conferinţe; citea mult şi, deşi cu intermitenţe, cu opriri din insatisfacţia ajunsă disperare, scria tot timpul. Îl citeşte pe Kleist, pe Grillparzer, obsesiv pe Goethe; în jurnal conotează subiectiv lecturile goetheene, din *Poezie şi adevăr*, abandonate la un moment dat, de oboseală, cu adaosul „Sunt dur în afară, rece înăuntru” (5 februarie 1912); reciteşte apoi versuri, inclusiv scurta poezie – atât de îndrăgită şi de către Thomas Mann – „*Alles geben die Götter, die unendlichen / Ihren Lieblingen, ganz*”, „Zeii, nemărginiţii, toate le dau / cu totul, aleşilor lor” ş.a.m.d., le dau anume „*Consolare în suferinţă*” (17 martie 1912). Participă la o lectură publică a lui Franz Werfel: „Un monstru! Însă l-am privit drept în ochi şi i-am înfruntat privirile toată seara” (30 august 1912), curajos, nu ca pe cele ale şefului său. Mai înainte, în martie 1911, audiase o conferinţă teozofică a lui Rudolf Steiner şi îi făcuse o vizită la hotelul unde locuia; apoi îl cunoscuse pe graficianul şi scriitorul Alfred Kubin, în trecere prin Praga, şi îi ascultase relatările despre o pensiune de artişti de la München, unde locuiau pictori şi medici veterinari (!) şi unde, spre a-i mulţumi pe spectatorii casei de vizavi, „uneori, câte unul din cei de la pensiune sărea pe pervazul ferestrei şi,

aşezat în poziţie de maimuţă, îşi mânca supa cu lingura” (26 septembrie 1911).

Dar lupta sa cu îngerul era scrisul. Urmăresc notaţii făcute la distanţă de aproximativ un an de la *Metamorfoza*, de astă dată în succesiune cronologică.

1911. „Nu duc nimic până la capăt, pentru că nu am timp şi pentru că dăinuie în mine apăsarea asta” (17 octombrie). „Chiar dacă las deoparte toate celelalte obstacole (starea mea fizică, părinţii, propriul meu caracter), tot am o foarte bună scuză pentru faptul că, în ciuda oricărui argument, nu mă limitez la literatură, invocând următoarea bipolaritate: nu îndrăznesc să fac nimic în favoarea mea, câtă vreme n-am obţinut o realizare cât de cât însemnată, care să mă mulţumească pe deplin. Asta, în orice caz, e incontestabil”; şi, după un rând alb: „Simt acum, şi m-a încercat încă de la începutul după-amiezii, o mare datorie de a mă elibera prin scris de starea de frică, şi aşa cum vine ea din adâncuri s-o aştern peste adâncurile astea ale hârtiei, sau s-o notez astfel, încât să pot spune că am închis în mine însumi, cu totul, ceea ce am scris. Nu e deloc o dorinţă (cum s-ar spune) artistică”; după care, legat de nemulţumirea pe care Löwy i-o mărturisise la adresa trupei lui, spune că a explicat-o pentru sine prin „dorul de casă” – „şi am *gustat-o* în treacăt pentru propria mea tristeţe” (8 decembrie). Un fragment complicat transpune într-o imagine stranie „Această senzaţie de fals, pe care o am când scriu […]” (27 decembrie).

1912. „Când mi-a devenit limpede în tot trupul că scrisul reprezintă orientarea cea mai eficientă a fiinţei mele, totul m-a împins într-acolo şi m-a golit de orice aptitudine care s-ar fi putut îndrepta spre plăcerile sexului, ale mâncării, băuturii, meditaţiei filosofice şi, mai ales, muzicii. M-am atrofiat în toate aceste direcţii”; „înţeleg dragostea aproape la fel de puţin ca şi muzica” (3 ianuarie). Din vanitate îşi citeşte cu glas tare textele în faţa surorilor şi ale prietenilor (4 ianuarie). „Cine să-mi confirme adevărul sau probabilitatea că numai şi numai din cauza vocaţiei mele sunt lipsit de orice interes şi, ca urmare, lipsit de inimă în orice altă privinţă?” (2 martie). „Astăzi am ars multe hârtii vechi oribile” (11 martie). „Numai să nu

supraevaluez ceea ce am scris, căci prin asta m-aş face doar pe mine însumi inaccesibil pentru scris” (26 martie). „Pentru prima dată de la o vreme o totală nereuşită în scris. Sentimentul unui om pus la grea încercare” (6 mai). „N-am scris nimic” (1 iunie). „N-am scris aproape nimic” (2 iunie). „Nimic, nimic. Cât de mult timp îmi răpeşte publicarea acestei cărţulii şi cât e de dăunătoare şi ridicolă conştiinţa de sine la citirea lucrurilor acestora vechi în vederea publicării!” (11 august) – „cărţulia” fiind volumul său de debut. Trimite „cărticica” editorului Rowohlt, cu o scrisoare: „Individualitatea cea mai bogată a scriitorului constă în felul în care fiecare îşi ascunde părţile proaste într-un mod cât mai deosebit” (14 august). Ultima însemnare din acest an: „M-am reţinut cu forţa de la scris. M-am zvârcolit în pat. Apăsarea sângelui în ţeastă, alunecând fără rost mai departe. Câtă suferinţă răutăcioasă!” (25 septembrie). După această dată nu mai scrie – decât *Metamorfoza*.

Dedublarea firii. Ea stă la baza creaţiei, complementar o şi explică. Prima însemnare din anul 1912, la 2 ianuarie, constituie un lung autoportret devastator, despre tristeţe, spaimă, neacomodare, neputinţa de a se îmbrăca, inhibiţia faţă de femei etc.

E măcinat de angoase. Îl apucă groaza până şi la frizer. Ţine la aceste frici, le salvgardează şi atunci când scapă de ele: „Astă-seară am fost iarăşi plin de o forţă reprimată cu spaimă” (19 noiembrie 1911). Mereu neliniştit în faţa scrisului, e nefericit în toate. Nefericirea holteilor revine în jurnal. Un fragment, intitulat aici *Înainte de a adormi*, va fi inclus în primul său volum chiar sub titlul *Nefericirea holteilor*.

Primul titlu e semnificativ, fiindcă nu poate adormi. „N-am dormit de trei nopţi – la cea mai mică încercare de a face ceva simt cum ating străfundul puterilor mele” (16 noiembrie 1911). În scurtele aţipiri din nopţile de insomnie, „vise vii, brutale mă ţin treaz”, întrucât visele „dorm *alături* de mine şi sunt silit să mă zbat în vis”; „Cred că insomniile astea îmi vin numai de la scris”: „Consolarea mea – şi cu asta mă duc acum la culcare – e că n-am mai scris demult […]” (2 octombrie 1911). Descrie mai multe vise, bogată materie pentru psihanalişti. Visează târfele de la un bordel unde

se dusese cu Max. Visează un tablou după Ingres, *L'Âge d'or*. Visează că se află în portul New York – aşa cum i se va întâmpla lui Karl Rossmann în *America*. Pe 28 octombrie 1911 notează o cascadă de vise. Înaintea celui despre un englez, unul şi mai interesant: „Am visat azi-noapte un măgar ce semăna cu un ogar, care era foarte încăpăţânat şi refractar, judecând după felul în care se mişca. L-am examinat atent, căci eram conştient de ciudăţenia aspectului său, dar păstrez doar amintirea că picioarele lui mici de om nu-mi plăceau deloc din cauza lungimii şi uniformităţii"; îi dă să mănânce smocuri proaspete de frunze de chiparos verde. „Mai târziu a fost vorba despre faptul că acest măgar nu mersese încă niciodată până atunci pe toate cele patru picioare, ci se ţinuse totdeauna drept, ca oamenii, pe două, arătându-şi pieptul şi pântecele micuţ, care-i strălucea argintiu. Însă asta nu era tocmai adevărat" (ce nu era?).

Îl obsedează trupul. Să citim contrastiv două însemnări, una ulterioară şi una anterioară. „Silueta frumoasă a lui Goethe în întreaga lui înfăţişare. Impresie secundară, de repulsie, la vederea acestui trup omenesc desăvârşit, căci depăşirea acestei trepte este inimaginabilă şi totuşi o asemenea treaptă pare făcută şi doar întâmplătoare. Ţinuta dreaptă, braţele atârnându-i, gâtul mic, îndoirea genunchilor" (între 5 şi 8 februarie 1912). Desăvârşirea, ca făcătură, trezeşte o repulsie secundară. Una primară – nedesăvârşirea. „Sigur, starea mea trupească e un obstacol important în calea progresului pe care aş vrea să-l realizez. Cu un asemenea trup ca al meu nu poţi izbuti nimic. Va trebui să mă obişnuiesc cu eşecurile lui veşnice"; după care detaliază: e un trup prea lung, fără grăsimea care să-i apere focul lăuntric, nici o rezervă care să-i hrănească duhul; „Prin lungimea trupului, totul mi-e dezlânat. Ce-ar putea face trupul meu, acesta care, chiar dacă ar fi mai îndesat, tot nu ar avea putere pentru ce aş vrea eu să înfăptuiesc?" (22 noiembrie 1911).

Trupul l-a obsedat şi înainte, şi după. O notaţie răzleaţă: „O clipă, m-am simţit învăluit de o platoşă" (21 februarie 1911). „Fără greutate, fără oase, fără trup, am umblat două ceasuri pe străzi, m-am gândit la stările prin care am trecut astăzi după amiază scriind" (6 iunie 1912). Antinomia „fără

oase” şi „o platoşă” nu poate să nu ne trimită cu gândul tot la „gângania” de Gregor Samsa.

Altfel spus, se asumă deopotrivă ca om şi ca animal, de vreme ce oamenii din jurul lui, inclusiv cei din familie, îl privesc ca pe un animal, se poartă animalic cu el. Invocatele referiri la animale le pot completa cu multe altele, din ce în ce mai răsfrânte asupra propriei sale persoane şi accentuându-i fractura lăuntrică. Mergând, de astă dată, pe firul segmentului de timp rezumat, dau peste alternanţa trimiterilor aparent neutre la cele explicit personalizate: vizionează la Teatrul Lessing *Şobolanii* (6 mai 1912); în camera de alături mama conversează cu soţii Lebenhardt „despre gândaci şi despre bătături” (24 martie 1912); îşi propune să se comporte „ca o masă inertă, grea”, să-i privească pe ceilalţi „cu o privire de animal”, fără căinţă şi pradă inconştientului (5 februarie 1912); în Târgul de Crăciun din oraşul vechi vede cum „Doi papagali cocoţaţi pe o stinghie trag horoscoape” (16 decembrie 1911); culcat pe canapea, cu picioarele bolnave, visează scârbos că „Un câine se lungise peste trupul meu, cu o labă foarte aproape de faţa mea, şi aici m-am deşteptat, însă un timp mi-a fost frică să deschid ochii, să privesc” (13 decembrie 1911); plimbându-se la Radotin, dă peste „un câine care îşi lasă laba pe vârful ghetei mele, mi-o scutur”, vede „copii, găini, oameni mari”, „cu privirea furişată spre orătăniile de ogradă” se întreabă dacă acum este „iubitor de animale sau doar om de afaceri” (16 octombrie 1911).

Imaginea cu el lungit pe canapea în camera sa, iar alături membrii familiei trăncănind vrute şi nevrute, revine deseori. „Aşa de părăsit de mine însumi, de toţi. Zgomot în camera de alături” (10 martie 1912). „Pe când stam întins pe canapea, iar în cele două camere, de o parte şi de alta, se vorbea tare, în stânga femeile, în dreapta mai mult bărbaţii, aveam impresia că sunt nişte fiinţe dure, negricioase, care nu se lasă îmblânzite şi care nu ştiu ce vorbesc şi vorbesc doar ca să pună aerul în mişcare şi care, vorbind, îşi ridică feţele în aer şi-şi urmăresc din priviri vorbele pe care le spun” (7 ianuarie 1912). Nu cumva seamănă aceste „fiinţe dure, negricioase, care nu se lasă îmblânzite” şi cărora le lipseşte înţelegerea vorbelor rostite, vorbind

doar cu scopul de a pune aerul în mişcare, cu nişte animale, mai degrabă de pradă decât inofensive?!

Scriitorul e mereu în defensivă, ca un animal neajutorat, victimă sigură a celor puternici şi izbânditori. Dar îşi asumă puterea slăbiciunii. „Sâmbăta mare. Să te cunoşti pe de-a-ntregul pe tine însuţi, să-ţi poţi cuprinde toate puterile, aşa cum strângi în palme o minge. Să accepţi decăderea totală, ca pe un lucru deja cunoscut, şi astfel să rămâi mai departe elastic” (8 aprilie 1912).

Nu-şi face totuşi iluzii asupra sursei dualităţilor care au pus stăpânire pe el. „Invenţia diavolului. Dacă suntem posedaţi de diavol, nu poate fi vorba de unul singur, căci atunci am trăi, cel puţin aici, pe pământ, liniştiţi, ca şi cum am fi împreună cu Dumnezeu, într-o unitate fără contradicţii, fără cumpăniri, totdeauna siguri de fiinţa din spatele nostru”; atunci nu ne-ar mai înspăimânta, nici „ca fiinţe diabolice”, fiindcă „am prefera să ne sacrificăm o mână, cu care să-i acoperim faţa”; un unic diavol n-ar avea putere să ne subjuge, la antipodul „duhului dumnezeiesc din noi”; „Doar mulţimea diavolilor poate crea nefericirea noastră pământeană”; astfel ne înşeală mereu „principiul diabolic” şi aşa „nu reuşim să ajungem să ne simţim vreodată bine, câtă vreme aceşti diavoli sunt în noi” (9 iulie 1912).

Felice. Ambele dedublări, cea exterioară şi cea lăuntrică, se susţin reciproc şi se contopesc, în cele din urmă, într-una majoră. La fel, amândouă ataşamentele principale, unul faţă de Isaac Löwy, dominator în 1911, şi celălalt pentru Felice Bauer, acaparându-l de la sfârşitul anului 1912, se completează ca succesiune şi chiar în substanţa lor. E semnificativ paralelismul între întreruperea jurnalului după 25 septembrie (până la 11 februarie 1913) şi scrisorile către nu demult întâlnita „Mult stimată domnişoară”, începute pe 20 septembrie, pentru ca în lunile rămase din 1912 să însumeze peste o sută de misive, de la cărţi poştale până la scrisori foarte lungi, deseori compuse în toiul nopţii. E răstimpul în care Kafka pregăteşte pentru tipar volumul *Contemplare,* îi dedică Felicei *Verdictul,* dar scrie şi *Metamorfoza*; iar în săptămânile în care o compune pe aceasta din urmă expediază aproximativ patruzeci şi cinci de scrisori la adresa

berlineză, Immanuel Kirchstrasse 29, către de-acum „Iubito”, „Iubita mea”, „Iubita-cea-mai-iubită”, „Iubito, iubita mea”, „Felice”, „Felice, iubito”, „Iubita mea Felice” sau, reluând ironic apelativul iniţial, „Stimată şi distinsă domnişoară”.

Ce să reţin din acest torent epistolar? Puţin, fiindcă, deşi un timp se revarsă în paralel cu elaborarea *Metamorfozei*, se intersectează cu ea mai indirect decât o anticipase jurnalul. Totuşi, câteva mărturii sunt complementare, măcar pentru felul de a fi al expeditorului şi, ca atare, pentru dezghiocarea povestirii înseşi.

În chiar prima scrisoare, purtând antetul „Societatea de asigurări pentru accidentele de muncă”, „al dumneavoastră devotat Dr. Franz Kafka” reaminteşte întâlnirea lor „acasă la domnul director Brod la Praga” şi „promisiunea de a accepta să faceţi împreună cu el [subsemnatul] o călătorie în Palestina”; după care revine asupra nevoii unei înţelegeri în acea privinţă: „Căci va trebui să folosim la maximum timpul de concediu, care este mult prea scurt pentru o călătorie în Palestina, şi n-o vom putea face decât dacă ne vom pregăti cât mai bine şi vom cădea complet de acord asupra tuturor celor necesare” (20 septembrie 1912). Este o *captatio benevolentiae* semnificativă, întrucât prelungeşte interesul faţă de iudaitate, activat tocmai de către relaţia cu Löwy: probă a continuităţii dintre iubirea pe cale de a se înfiripa şi prietenia între timp stinsă.

Reţin atenţia trei epistole scrise în nopţi consecutive. De ce? Fiindcă sunt cele cu referiri directe la *Metamorfoza*, aflată aproape de încheiere şi, apoi, încheiată. „Ah, iubito, nesfârşit de mult iubito, pentru mica mea povestire e acum cu adevărat târziu, aşa cum bănuisem cu spaimă, ea va rămâne să privească cerul până mâine noapte; pentru tine însă, Felice, copilăroasă doamnă, este tocmai acum şi mereu exact acum singurul timp cuvenit”; „mica mea povestire” e *Metamorfoza*, după cum, mai încolo, „mica ta povestire” e *Verdictul*: „puţin dezlănţuită şi absurdă”, cu „o mare mulţime de defecte”; „Dar fiecare dăruieşte ce are: eu mica povestire ca pe un pandantiv, tu uriaşul dar al iubirii tale” (4 spre 5 decembrie). „Eroul micii mele povestiri a murit de puţin timp. Dacă asta te mângâie, află atunci

că a murit destul de paşnic şi împăcat cu toate. Povestea însăşi nu e încheiată chiar cu totul, dar de fapt nu mai am chef într-adevăr de ea şi las sfârşitul pe mâine” (antedatată, în realitate din 5 spre 6 decembrie). „Iubito, ascultă, mica mea povestire e terminată, numai că sfârşitul de azi nu mă bucură: ar fi trebuit să fi fost mult mai bună, fără îndoială. Dar următorul gând care se leagă de această tristeţe rămâne totuşi: te am pe tine, iubito, aşadar o a doua justificare a vieţii mele, doar că e o ruşine să-ţi găseşti justificarea vieţii în existenţa iubitei” (de la 6 la 7 decembrie).

Justificarea vieţii e *Metamorfoza*, ca şi volumul de *Scrisori* către Felice, în care ulterior n-am mai identificat referiri la povestirea despre viaţa şi moartea lui Gregor Samsa. În perioada logodnei sale, Kafka mai adresează scrisori şi Gretei Bloch, prietena Felicei, poate şi concurenta ei. În finalul montajului de până acum aş cita un fragment dintr-o singură asemenea epistolă „paralelă”, una concluzivă, parcă, prin caracterizarea de sine: „Un om total nesociabil, prin condiţiile de viaţă şi prin firea lui, cu sănătatea nesigură şi confuză în momentul de faţă şi care, prin condiţia sa de evreu nesionist (admir sionismul şi totodată mă dezgustă), este exclus din orice comunitate acceptabilă, şi care, în plus, e obligat la o adevărată muncă silnică la slujbă, îşi vede întreaga fiinţă zdruncinată şi chinuită în tot ce are mai bun – un astfel de om se hotărăşte, fiind supus celei mai puternice constrângeri lăuntrice, să se căsătorească, la fapta cea mai socială cu putinţă. Nu mi se pare puţin pentru un asemenea om” (11 iunie 1914).

Cum am spus, prima logodnă cu Felice va fi desfăcută în 1914, a doua va fi ruptă în 1917. Rând pe rând, se vor nărui toate deciziile sisifice de viaţă. Vor rămâne doar scrierile acestei fiinţe „zdruncinată şi chinuită în tot ce are mai bun”.

4

Ajung la proză[8].

Animale. Ele au populat şi *Jurnalul* segmentului urmărit, într-o mare varietate: tigru, măgar, ogar, câine, papagal, maimuţă, şobolan, şoarece,

păianjen, gândac, păduche. Abundă însă şi în proza antumă ori postumă.

Chiar din schiţele volumului de debut, *Decizii* (sau *Hotărâri*) variază îndeaproape o însemnare citată din jurnal: „[…] să nu faci nici un pas inutil, să te uiţi la celălalt cu o privire animalică (să-i priveşti pe ceilalţi cu ochi de animal), să nu te căieşti, pe scurt, să striveşti cu propria-ţi mână tot ceea ce mai este în viaţă stafie (fantomă) […]”. După ce frecventase în 1909 curse de cai, unde luase şi lecţii de călărie, Kafka scria în iarna anului 1909–1910 *În atenţia concurenţilor la cursele de cai* (sau *Ca să dea de gândit călăreţilor*), referindu-se însă efectiv la călăreţi, nu la cai.

Un medic de ţară, povestirea scrisă în ianuarie–februarie 1917, dă titlul volumului apărut în 1920, unde vor fi incluse două povestiri despre animale: *?acali ?i arabiŞacali şi arabi* şi *O dare de seamă pentru o Academie*, scrise tot în 1917, în ianuarie şi în aprilie, iniţial publicate, cu temei, împreună, în luna septembrie, în revista lui Max Brod, *Der Jude*. În conflictul dintre şacali şi arabi, simpatia înclină în favoarea celor dintâi, ei nu vor decât să fie lăsaţi în pace, să trăiască aşa cum le e felul, să se hrănească, normal, cu hoituri; dar ei nu ucid pe nimeni, cum fac „arabii”, pe aceştia îi urăsc, nu-şi pot face însă dreptate, în zadar caută să se folosească de câte un european sosit din nord, predispus, ca toţi oamenii, la violenţă. Cât priveşte maimuţa prinsă pe Coasta de Aur, vârâtă într-o cuşcă, adusă între oameni şi învăţată cele omeneşti, de pildă să bea rachiu, apoi dresată la Hamburg spre a ajunge artist de varieteu, dobândind cultura medie a unui european, ea ajunge în cinci ani – cifră pe care o vom mai întâlni – pe jumătate om, pe jumătate maimuţă, pierzând însă ceea ce-i fusese mai de preţ în existenţa anterioară: libertatea.

Un artist al foamei va împrumuta, la rându-i, titlul volumului cu patru povestiri (Die Schmiede, Berlin, 1924), socotite ultimele antume, fiindcă autorul le corectase pentru tipar. Ultima, *Cântăreaţa Josefina sau neamul şoarecilor* (respectiv *Josefina, cântăreaţa sau neamul şoricesc*) leagă actualul laitmotiv de următorul: arta. Şoarecii sunt lipsiţi de simţ muzical (precum Kafka însuşi), limbajul lor e fluieratul, dar tocmai de aceea o adoră pe Josefina, cântăreaţa din rândurile lor, care neagă legătura cântecului ei cu

fluieratul lor, diferenţa nu e întru totul clară, însă, nu se ştie dacă e într-adevăr vorba de cântec şi dacă prin aceasta ea îşi salvează, aşa cum pretinde, neamul; în orice caz, dorinţa ei, precum îndeobşte a artiştilor, de a supravieţui timpurilor, este vană, ea cântă tot mai slab şi mai rar, apoi nu mai vrea deloc să cânte, iar după ce moare va fi uitată, asemenea tuturor fraţilor ei.

După acest ultim volum antum, stăruie o mică inadvertenţă în privinţa încadrării a două scrieri, ample şi importante[9]. „Cârtiţa” e nedatată şi neterminată, scrisă, se pare, în anii ulteriori războiului mondial. „Câinele” e una dintre ultimele povestiri. Într-un caz, e vorba nu atât de cârtiţa în sine, cât de scrierea pe care i-a consacrat-o un bătrân învăţător, care a zărit-o cu un oarecare prilej în apropierea satului şi de atunci îşi revendică întâietatea în a fi descoperit o cârtiţă uriaşă. Celălalt text mută „cercetările” în interiorul regnului canin: „autorul” lor e un câine bătrân, parte a poporului său, dar izolat de el, interesat şi de tăcerea, şi de vorbirea câinească, ba chiar şi de muzicienii dintre câini, cei şapte observaţi cândva; ştiinţa muzicii ajunge să-l preocupe după ştiinţa pământului, anume de ce este pământul udat de câini şi îndeobşte de unde îşi ia pământul hrana; savantul-câine experimentează vorba, dansul, cântul, dar şi foamea, de care nici un câine nu e scutit; şi, mai presus de toate, ca suprem bun recunoscut în final, rămâne ataşat, ca îndeobşte animalele, de libertate!

Aş putea trece acum la motivul artei, dar nu-mi reprim plăcerea de a mai enumera măcar câteva alte apeluri la animale, din atât de numeroasele manuscrise recunoscute de toţi editorii ca neîndoielnic postume.

Unul timpuriu e, posibil, o variantă paralelă în timp cu *Metamorfoza*. În povestirea cu titlu atribuit [*Pregătiri de nuntă la ţară*], personajul se numeşte Eduard Raban şi el se confesează, printre altele, astfel: „«Aşa cum stau în pat, cred că am aspectul (înfăţişarea) unui gândac mare, al unei rădaşte sau al unui cărăbuş. […] Da, aspectul unui gândac mare. M-am pregătit ca pentru hibernare şi mi-am strâns picioruşele, lipindu-le de pântecul umflat (pe sub trupul bombat). Acum sâsâi (şoptesc) câteva

cuvinte, acestea sunt comenzi date trupului meu jalnic, care stă abătut chiar lângă mine (aşteaptă în picioare lângă mine şi se apleacă spre mine)»”.

„Şoricelul” iubit cade în cursă şi-şi dă viaţa „pentru imaginea unei bucăţi de slănină”; părinţii privesc „cu luare aminte” ce a rămas din „drăguţul de şoricel, cu fierul pe grumaz şi picioruşele roz zdrobite”. *O corcitură* relatează păţaniile unui „animal ciudat, pe jumătate mâţă, pe jumătate miel”. Apar şi „trei câini: Prinde-l, Apucă-l şi Nici în ruptul capului”, primii – nişte şoricari obişnuiţi, ultimul – „o corcitură de dog”.

În ulterioare scrieri şi fragmente postume, astfel de referiri sunt şi mai dese. Două fragmente consecutive reproduc dialogul dintre Peter şi un lup întâlnit în pădure, dispus să-l cruţe până la logodnă, dacă între timp e hrănit cu iepuri, o oaie şi cinci găini, după care-l va mânca pe soţ, împreună cu nevasta. *O viaţă* aduce vorba despre o căţea care a fătat mulţi căţei, una credincioasă naratorului din copilăria lui, dar care acum e putredă şi-l înghesuie în ungher, „pentru a se descompune acolo complet pe mine şi cu mine”, onorându-l cu „carnea purulentă şi viermănoasă a limbii ei pe mâna mea”. Apoi: „O colivie porni să prindă o pasăre”; „Tăierea porcului”; „Ne târam prin ţărână ca o pereche de şerpi”.

Avansez până la fragmentul [*Vulturul*]: „Un vultur îmi ciugulea picioarele”, iar în timp ce victima i se plângea unui trecător de lipsă de apărare, domnul oferind să revină în jumătate de oră cu puşca, vulturul asculta liniştit discuţia lor, după care îşi luă avânt şi „îmi străpunse gura adânc cu ciocul”; „Căzând pe spate, simţii ca pe o eliberare cum el se îneca fără scăpare în sângele meu, care umplea toate adâncurile (adâncurile fiinţei) şi se revărsa peste toate malurile (ţărmurile)”. Alt fragment: „Este un animal cu coadă lungă de mai mulţi metri, un animal cu coadă de vulpe”, care „seamănă cu un cangur, dar nu la faţă”, aproape ca un om; „Câteodată am senzaţia că animalul vrea să mă dreseze”. [*O mică fabulă*] prezintă lumea şoricelului, lume care se îngustează mereu, zidurile sunt tot mai strâmte, până îl mănâncă pisica. Alte câteva. „Animalul smulge biciul stăpânului şi se biciuieşte singur, ca să devină stăpân, neştiind că aceasta nu este decât o închipuire produsă de un nod nou pe cureaua biciului

stăpânului.” „Un peşte este purtat de un curent intermediar şi se uită vesel-sfios în jos” şi „în sus, unde se vede marea, gata de acţiune, în apele umflate”. „Ciudat! spuse câinele şi-şi şterse uşor fruntea cu laba”, urmând o discuţie între câinele Cezar şi stăpânul Richard. „În sinagoga din Thamühl trăieşte un animal de dimensiunile şi cu aspectul unui jder.” O mică poveste e despre „Izabella, iapa vânătă”, „mârţoaga bătrână”. Urmează o discuţie aiuritoare între o altă pisică şi un alt şoarece. Apoi, un scurt fragment despre îngrijirea unui animal, cu bucurie crescândă şi mulţumirea lui şi a stăpânului. Povestirea [*Vizuina*] e posibil ultima – după penultima, [*Cercetările unui câine*]: retras în vizuina subterană, naratorul se asumă ca pe jumătate om, pe jumătate cârtiţă, până la urmă nici-nici, o altă corcitură indistinctă.

Un întreg bestiar, cu animale deseori mai „umane” decât omul şi cu regresiunea salvatoare a omului în regnul „animalic”. Kafka e un autor de fabule dintre cei mai mari, dar şi cei mai înspăimântători. Cititorul atent va completa lista şi va face raportările la romanele şi povestirile binecunoscute.

Arta. E legată deseori atât de animale, cât şi de tentativa oamenilor de a se autoexpulza dintr-o umanitate insuportabilă. Artistul este, atunci, fie un animal situat aparent sub, în fapt mai presus de om, fie un om pe care ceilalţi oameni îl desconsideră, el însuşi reuşind performanţe excepţionale, chiar dacă extravagante.

Câte două cazuri ilustre pentru fiecare ipostază. Primele reiau texte anterior evocate.

Cântăreaţa Josefina e admirată de neamul ei şoricesc, deşi naratorul anonim, făcând parte dintre cei „lipsiţi de simţ muzical”, s-a întrebat deseori cum stau, la drept vorbind, lucrurile „cu muzica asta”. Este chiar cântec? Este fluierat, este şuierat? Oricum, e limbajul şoarecilor, adus la perfecţiune; iar Josefina nu cere decât „recunoaşterea oficială, deschisă a artei ei, o recunoaştere care să supravieţuiască timpurilor”; ceea ce i se refuză cu încăpăţânare – ca îndeobşte artiştilor? ca, în propria-i reprezentare, lui Kafka însuşi? Cântul-fluieratul-şuieratul Josefinei va

amuţi, va rămâne doar „un mic episod” din istoria eternă a neamului ei, care va trece nepăsător şi peste această pierdere.

La rândul lui, bătrânul câine-cercetător îşi aminteşte, din tinereţe, întâlnirea sa cu cei „şapte câini”, „şapte mari muzicieni” („şapte mari artişti ai muzicii”), înzestraţi cu „muzicalitatea” dăruită doar neamului câinesc. „Ei nu vorbeau şi nu cântau; în general tăceau, aproape cu o anumită încrâncenare, dar făceau ca muzica să se înalţe ca prin farmec din spaţiul gol (însă din spaţiul gol din jur făceau să se nască vrăjitoreşte muzica). Totul era muzică”, felul în care îşi ridicau şi coborau picioarele, mişcările capului, mersul şi oprirea lor, atitudinile unora faţă de alţii, figurile trupurilor încolăcite, cu „ritmul” („tactul”) unor „mari maeştri”, dar şi nesiguranţa câte unuia în „intonarea melodiei”. E clar: cei şapte câini (cifră magică!) sunt „muzicieni” în hărmălaie, mişcări, întregul lor fel de a fi, de a se manifesta – la fel cu „aleasa” dintre şoareci, Josefina. De ce n-ar fi larma unora, şuieratul altora, precum o muzică neştiută de oameni, apreciată sau nu de alţi câini ori şoareci?!

Iar acum – două povestiri antume despre neobişnuiţii oameni-artişti.

O primă mâhnire (sau *Prima durere*) povesteşte despre un acrobat la trapez, „această artă practicată sus”, sub cupola marilor scene de varieteu, „una dintre cele mai grele” pentru oameni. Artistul trapezului ar fi continuat să trăiască netulburat, sănătos, fericit, chiar şi instalat în plasa pentru bagaje din timpul călătoriilor trupei – dacă nu i-ar fi jucat perfecţionismul o festă. În locul unui singur trapez, el îi cere impresarului să-şi facă acrobaţiile pe două trapeze, deoarece nu mai poate trăi ţinând în mâini o singură bară. Impresarul acceptă, dar nu ştie dacă artistul trapezului se va mulţumi cu atât; căci i se pare că vede cum, în somnul aparent liniştit, de după plâns, încep să se deseneze primele riduri „pe fruntea netedă, ca de copil, a artistului”.

Un artist al foamei, celebra povestire antumă[10], împinge demonstraţia mai departe. Personajul aduce arta sa inedită la perfecţiune, e aplaudat multă vreme, de la un moment dat spectatorii nu mai savurează însă chipul lui înfometat, preferând animalele sălbatice din cuştile de alături, cu toate că

şi el rămâne un fel de animal al detenţiunii sale asumate. Degeaba continuă să flămânzească, „nimic nu-l mai poate salva”, lumea se săturase de „arta răbdatului de foame”. Continuă să lucreze cinstit, dar nu mai e răsplătit cu laudele cuvenite. Împărtăşeşte soarta artiştilor de a fi părăsiţi de faimă. În final, îi mărturiseşte intendentului motivul pentru care răbda de foame, „fiindcă n-am putut găsi mâncarea care să-mi placă”; dacă ar fi găsit-o, ar fi mâncat pe săturate, ca toţi ceilalţi. Orice artist (Kafka, în orice caz) ar dori să fie ca ceilalţi (să aibă nevastă, copii, o meserie onorabilă), dar nu poate. Şi se stinge, ca „artistul foamei”, locul căruia e curăţat, pus în ordine: în cuşcă îi ia locul o panteră tânără, care adoră hrana primită de la paznici şi pare să n-o deranjeze „nici măcar lipsa libertăţii”.

Ce-ar mai rămâne de spus despre artă şi artişti? În *Dispărutul / America*, Brunelda, cântăreaţa, emite sunete piţigăiate, ca Josefina, de fapt nici nu cântă. Iar un fragment, neinclus de editori în corpul romanului, are ca subiect – mai degrabă în planul năzuinţelor decât al realităţii – „teatrul din Oklahoma”, „cel mai mare teatru din lume”, „atât de mare încât aproape că nu are limite”. Aici ar vrea Karl Rossmann să fie actor; şi dacă nu-l vor angaja ca actor, ar putea fi „artistul” oricărei meserii ce i se va oferi, inginer sau altceva. „Nu ştiu dacă am talent actoricesc”, dar „voi încerca să îndeplinesc orice misiune”. Când încearcă să scoată sunete delicate dintr-o trompetă grosolană, Fanny îl numeşte „un adevărat artist”: „Ai putea cere un post de trompetist”. Nu importă însă pe ce post îl vor angaja, doar „nici Giacomo nu fusese angajat ca actor ci ca liftier. Teatrul din Oklahoma părea să aibă nevoie de oricine” – acolo oricine ajunge artist!

Mai rămân textele răzleţe postume. În ele, persoane fictive sau reale ating deopotrivă irealitatea. Colecţia „anecdotelor lui Kleist” nu a fost inclusă în ediţiile complete. Nu se ştie dacă avem nevoie de „un desenator ocult”. „Legenda încearcă să explice inexplicabilul” celor „patru legende despre Prometeu”: „Au rămas inexplicabili munţii stâncoşi”. Sirenele au faţă de Odiseu „o armă şi mai teribilă decât cântecul lor, anume tăcerea”; când a venit Odiseu, „aceste straşnice cântăreţe n-au cântat”, iar el a crezut că frumoasele îl vrăjesc „datorită ariilor care au rămas neauzite în jurul lui”.

Don Quijote fuge de râsul întregii Spanii în sudul Franţei şi în nordul Italiei, până la Milano; de fapt însă se sinucide ori, mai probabil, a fost doar inventat, ca diavol inofensiv, de către Sancho Panza, „un om liber” care s-a distrat astfel grozav şi cu folos până a murit.

E cunoscut textul amplu despre arta manifestată *La construcţia zidului chinezesc*, aflată nu mai prejos de „construcţia turnului Babel”. Dar arta şi-o demonstrează şi „marele înotător”, campionul olimpic, care se adresează invitaţilor la festivitatea organizată în cinstea lui.

Muzică, arhitectură, ca şi orice altă performanţă „artistică”. Afonul Kafka mai variază o dată, în termenii ştiuţi, obsesia muzicii inabordabile: „Forţele omului n-au fost concepute ca o orchestră. Acolo, mai degrabă, trebuie să cânte continuu toate instrumentele, cu toată energia. Orchestra nici n-a fost hărăzită urechilor umane, iar lungimea unei seri de concert, în cadrul căruia fiecare instrument poate spera să fie pus în valoare, nu e la latitudinea noastră”. Nemuzical, cu dorul după o muzică a tăcerii, autorului îi rămâne năzuinţa proprie, nici ea împlinită, nici ea univocă: „Scrisul ca o formă de rugăciune”.

Tatăl. În cazul lui Karl Rossmann, expediat în America de părinţi, conflictul cu tatăl e doar latent. El e cu mult mai tăios în *Verdictul*: tatăl îl osândeşte în final pe Georg Bendemann la înec; acesta se supune verdictului şi se aruncă în apă de pe un pod, cu gândul la părinţi, pe care totuşi i-a iubit mereu. Tatăl e o prezenţă opresivă, spre deosebire de mamă, care îşi menţine, în ciuda a tot şi toate, încrederea naivă în Josef K., după cum reiese şi din fragmentul *Călătoria la mama*, neinclus de editori în *Procesul*.

Proba decisivă în această privinţă e însă alta. La 21 iunie 1920 Kafka i-a scris, din Merano, bunei sale prietene Milena Jesenská: „Dacă vei vrea o dată să ştii cum au stat lucrurile cu mine înainte, îţi trimit din Praga acea scrisoare uriaşă (*Riesenbrief*) pe care i-am scris-o tatălui meu acum vreo jumătate de an, dar nu i-am dat-o încă”. O scrisese anume în câteva zile din noiembrie 1919, într-o pensiune din localitatea Schelesen din Boemia, unde şi anterior încercase de mai multe ori să-şi îngrijească sănătatea grav

zdruncinată, şi unde evadase, de astă dată, după o ceartă violentă cu familia, din cauza reînnoitei (pentru a câta oară?) intenţii de a se căsători cu o fată, desigur, nepotrivită.

Ceea ce lumea cunoaşte astăzi sub titlul atribuit [*Scrisoare către tată*] reprezintă piesa de rezistenţă nu numai şi poate nu atât a relaţiei dintre fiu şi tată, cât, mai ales, constituie principala mărturie autobiografică privind „complexele” kafkiene, în vederea unei psihanalize („cum au stat lucrurile cu mine”); dar dincolo de aspectul ei documentar, ca atare pus de altfel la îndoială de către unii cercetători, ea rămâne o autonomă şi copleşitoare operă literară. Franz Kafka îşi este sieşi „pacient” cam în aceeaşi măsură aici, pe cât şi-l va putea revendica în calitate de „inculpat” pe Josef K., în *Procesul*. Confesiunea artistică, sub formă epistolară, nu-i fusese „încă” predată adresantului, deoarece mama, veşnica mediatoare, nu i-o înmânase soţului ei, ci o înapoiase autorului, după câteva zile, „cu cuvinte liniştitoare” (relatează Brod); după care n-a mai urmat vreo altă tentativă similară, textul îngroşând partea postumă, covârşitoare, a operei.

Reţin, de dragul ipotezei pentru care am strâns toate datele de până acum, câteva elemente din [*Scrisoare către tată*][11].

Autorul se asumă în text ca „fiu dezmoştenit”, dar întregul context trimite la „fiul rătăcitor” şi chiar „risipitor” din Evanghelia după Luca (15: 11–32). Atâta doar că din noua variantă lipseşte împăcarea, din iniţiativa tatălui. Acesta oricum n-ar fi fost dispus să taie viţelul cel gras şi să se veselească împreună cu familia la masa festivă dată în cinstea celui pierdut şi înviat; şi n-ar fi procedat astfel nici dacă ar fi cunoscut finalul *Scrisorii*, dorinţa exprimată, „să ne putem linişti puţin amândoi, făcându-ne viaţa şi moartea mai uşoare”.

Termenii relaţiei sunt enunţaţi de la început: „[…] tu n-ai absolut nici o vină pentru înstrăinarea noastră. Dar la fel de nevinovat sunt şi eu”. Pare, dar nu este celebra îndreptăţire reciprocă a părţilor aflate în conflict, din interpretarea tragediei dată de Aristotel şi, pe urmele lui, de Hegel. Asta, fiindcă numai tatăl e „eroul” dintr-o bucată, fiul e un „antierou”, slab, temător, timid, paralizat în faţa superiorităţii părintelui, conştient de

vinovăţia sa fără de vină. „Eu, costeliv, plăpând, subţire, tu puternic, înalt, solid.” Adevăratul raport e între stăpân şi slugă, tiran şi sclav, raport frustrat de strălucirea clasică a încleştărilor tragice.

În ochii fiului, Hermann Kafka e reuşita întruchipată. Uriaş, sănătos, viguros, grobian, un Kafka victorios în toate – avea în faţa ochilor, după provenienţa maternă, un Löwy, cu puţine adaosuri ale descendenţei Kafka, un pipernicit sub raport fizic, moral, spiritual, care – culmea – îi concede părintelui inclusiv superioritatea intelectuală. Desigur, elogierea tatălui şi concomitenta autoumilire, urmare a umilirii brutale, neîntrerupte, din copilărie şi până târziu, se cuvin receptate tocmai prin prisma inerentei nevinovăţii a victimelor puternicilor lumii acesteia, asuprite fără milă de sus-puşi, batjocorite indiferent dacă supuşii sunt animale sau oameni aduşi într-o stare animalică.

Tatăl stăpânitor compară mereu slugile lui cu animalele: faţă de prietenul-actor a folosit, am văzut, „proverbul despre câini şi purici”; pe bucătăreasă o numeşte „dobitoacă (vită)”, fiindcă dă „hrană pentru animale (porci)”; la adresa unui vânzător al său, bolnav de plămâni, exclamă „De-ar crăpa câinele acesta bolnav (schilod)”; îşi ameninţă fiul: „Am să te sfâşii ca pe un peşte”.

Revelatoare sunt alte două comparaţii vizându-l pe fiu. Manifestându-şi aversiunea faţă de scrierile lui, *întrucât* (relaţie cauzală aflată printre rânduri) a dobândit o anume independenţă faţă de tată, fraza ia o întorsătură teribilă: această independenţă „amintea un pic de un vierme care, strivit în partea din spate cu piciorul, se desprinde cu partea din faţă şi se târăşte mai departe (un vierme călcat în picioare şi care se târăşte cum poate mai încolo)”. Spre final, autorul îşi imaginează cum i-ar putea tatăl răspunde argumentelor care justifică frica faţă de el; între altele, replica ar fi: „«Recunosc că suntem în conflict, dar există două feluri de luptă: confruntarea cavalerească […] şi confruntarea cu gângania care nu numai că înţeapă, ci suge numaidecât şi sângele, ca să rămână în viaţă (şi o luptă cu gângănii, cu gândaci, care nu numai că se înţeapă, dar, pentru a-şi ţine viaţa, fiecare suge sângele celuilalt»”.

Alte două pasaje parcă ar fi inspirate din Dostoievski, primul de grozăviile enumerate de Ivan Karamazov, celălalt, mai străveziu, de relatarea terifiantă a prinţului Mîşkin – despre ceea ce îndurase, pe vremuri, Dostoievski însuşi. Copilul Kafka fusese înnebunit de posibilitatea ca tatăl „să mă ia noaptea din pat şi să mă ducă pe balcon, ca şi cum eu n-aş fi însemnat nimic pentru el”. Ţipetele tatălui şi gesturile mimând pregătirea pentru o bătaie, la care totuşi n-a ajuns vreodată, îi trezesc următoarea asociaţie: „E ca atunci când cineva urmează să fie spânzurat. Dacă ajunge să fie într-adevăr spânzurat, moare şi s-a sfârşit totul. Dar dacă trebuie să asiste la toate pregătirile pentru a fi spânzurat şi află că a fost graţiat abia când ştreangul îi atârna în faţa ochilor poate să sufere toată viaţa din cauza aceasta”. (Traducerea premergătoare a folosit, în locul formei aparent impersonale, una mai personalizată: „Era ca şi cum m-ai fi dus la spânzurătoare”, „afli că ai fost graţiat”, „suferi […] toată viaţa”.) Copilul timid devine ursuz, îndărătnicia lui produce neascultare: mereu se gândeşte „la un refugiu, mai ales la unul interior”. Dar nimic nu-i reuşeşte, în toate privinţele e constrâns la supunere. Îi repugnă prăvălia tatălui. Trebuie să studieze dreptul. Încearcă să se apropie de iudaism, deşi aparţine „acestei generaţii evreieşti de tranziţie”, nici cal, nici măgar, iar ca efect, desigur previzibil, tatălui îi sunt nesuferite, de-a dreptul scârboase, noile „mele preocupări iudaice”.

Un eşec le surclasează însă pe toate celelalte, ratarea întemeierii unei familii proprii. „Dacă voiam să fug de tine, trebuia să fug şi de familie, chiar de mama”, cea care a pătimit atât de mult ca „intermediar între noi şi tine”. Noi, adică el şi cele trei surori, nicidecum cehoviene: Valli, mai apropiată de mamă şi străină de „spiritul familiei Kafka”; Elli, scăpată de sub dominaţia paternă, deşi plătind scump evadarea, inclusiv prin zgârcenie, „unul dintre cele mai serioase indicii ale unei nefericiri profunde”; şi Ottla, complicat aliaj dintre neamul Löwy şi familia Kafka, sora dragă, cu care s-a înţeles, disecându-şi împreună tatăl…

De o parte – familia care i-a dat viaţă; de alta – familia căreia vrea să-i dea viaţă. Între ele, contradicţii insolubile. Pe la şaisprezece ani, tatăl l-a

sfătuit să facă tocmai ceea ce, după părerea amândurora, era „cel mai murdar lucru cu putinţă”; drept care, deşi neaplicabilă părinţilor săi, „însăşi căsătoria mi se părea o neruşinare”. Dar ea însemna, totodată, culmea împlinirii. „A te căsători, a întemeia o familie, a accepta toţi copiii care vor veni, a-i întreţine în această lume nesigură şi chiar a-i călăuzi un pic este, sunt convins, performanţa maximă pe care o poate obţine în definitiv un om (lucrul cel mai de seamă pe care poate să-l reuşească un om).” Modelul e cel realizat de Hermann Kafka, suprema lui reuşită, la care în zadar va râvni Franz. Căci are un trup firav şi un psihic labil, e bântuit de frică, slăbiciune, dispreţ de sine. De aceea a ratat mereu căsătoria, „cu siguranţă garanţia celei mai pregnante manifestări de autoeliberare şi independenţă”; şi cu ambele prilejuri – va urma încă unul – nu „fetele m-au dezamăgit; doar eu le-am decepţionat”.

Încercările de a evada din singurătate, din înstrăinare, într-o existenţă independentă de părintele terorizant, au eşuat succesiv. O tentativă de eliberare, compensator deviată, a fost şi blocajul timpuriu al graiului: „Imposibilitatea unei comunicări calme” în „limbajul fluent al oamenilor obişnuiţi”; deprinderea „să vorbesc ezitant, să mă bâlbâi, dar şi asta însemna prea mult pentru tine şi până la urmă tăceam”, „amuţeam de tot”. E la vedere paralela cu animalele care între ele comunică altfel, vorbesc altfel, cântă altfel, tac altfel. Bâlbâindu-se, a ajuns la scris, care însă nu-l mulţumea drept substitut al atâtor nerealizări şi care pe tatăl său îl înfuria ca o nouă anormalitate – deşi nici această neîncredere a tatălui „nu e atât de mare ca neîncrederea mea în mine însumi”.

Copilul, adolescentul, maturul în imaturitate, a fost adus ca inculpat în „procesul” cu tatăl său, autoinstituit în judecător infailibil. Lumea s-a împărţit astfel în trei părţi incomunicabile: într-una „trăiam eu, sclavul”; în a doua – stăpânul dătător de legi; în a treia – ceilalţi oameni, fericiţi, neapăsaţi de porunci şi de datoria de a le da ascultare. Dacă însă restul oamenilor erau inaccesibili şi „dacă lumea nu era alcătuită decât din noi doi”, „atunci puritatea lumii se sfârşea cu tine, iar mizeria […] începea cu mine”.

[*Scrisoare către tată*] reprezintă marea confruntare între puritate şi mizerie, ambele părelnice, dar masochist asumate de autor. În mizerie i-ar fi sucombat trupul şi spiritul, meseriile încercate, studiul ratat, ambigua tentativă de a se mântui prin credinţă, neputinţa de a întemeia o familie, chiar şi râvnita dar niciodată pe deplin mulţumitoarea pentru el creaţie literară. Celelalte mizerii îi hrănesc scrisul; oare scrisul parvine însă la puritate? Potrivit autorului: niciodată! Salvarea nu i-o dă literatura, i-ar oferi-o numai accesul – interzis de neiertătoarea lege paternă – în lumea *celorlalţi* oameni, normali, obişnuiţi, fericiţi. (Laitmotiv şi la Thomas Mann, încă de la *Tonio Kröger*.) Ce-i mai rămânea atunci sărmanului fiu rătăcitor fără liman? *Deznădejdea* din suflet: „disperarea este apanajul meu (specialitatea mea)”. *Nimicul* din viaţa zilnică. „Probabil nici nu sunt leneş de felul meu, dar pentru mine nu se găsea nimic de făcut.” Deci „am trândăvit pe canapea mai multă vreme decât ai făcut-o tu de când eşti”… cam tot atât cât zace, inactiv ziua şi insomniac noaptea, Gregor Samsa!

5

Urmăresc *Die Verwandlung*, din nou, după variantele româneşti avute la îndemână[12].

Cât l-au dominat pe Kafka similarele obsesii, o deconspiră chiar prima frază din *Metamorfoza*. „Într-o bună dimineaţă, când Gregor Samsa se trezi în patul lui, după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gânganie înspăimântătoare (într-un gândac uriaş).” Termenul central din 1912, „gânganie” sau „gândac”, în original „*Ungeziefer*”, e reluat întocmai, în 1919, în [*Scrisoare către tată*]. Dar cadrul real-fantasmatic reapare încă la începutul romanului *Procesul*, publicat de Max Brod postum, în 1925: „Pe Josef K. îl calomniase pesemne cineva căci, fără să fi făcut nimic rău, se pomeni într-o dimineaţă arestat”. „Într-o dimineaţă”, „*eines Morgens*”, se pomeni arestat – se pomeni gândac! Aceeaşi întorsătură, aceeaşi soartă: dezastrul expulzării dintr-o umanitate presupus normală, în care se crezuseră bine instalaţi şi voiajorul comercial Gregor

Samsa, şi funcţionarul de bancă Josef K., dar şi arpentorul K. din *Castelul* – şi alţii, din alte scrieri. Varietatea identităţii e anunţată timpuriu. Varianta de faţă suprimă însă identitatea, în care Gregor se încrezuse până atunci, sub multiple raporturi, printre care şi cele trei pe care le-am dezbătut anterior. Două dintre ele sunt explicit prezente, una – potrivit cu lectura mea – e implicită, totuşi cu un rol hotărâtor; drept care pe aceasta o voi lăsa la urmă.

Tatăl. Ne amintim: maimuţa din *O dare de seamă*… se metamorfozase în om în cinci ani. Tot cinci ani fusese Gregor Samsa voiajor comercial, până la metamorfozarea sa în animal; în aceşti cinci ani, tatăl nu mai lucrase, ci îşi luase vacanţă după o viaţă de trudă. Acum, fiul nu-şi mai putea continua profesia – o caracteristică şi a altor personaje kafkiene –, ceea ce, pentru şeful lui, era doar o toană menită să-i îngăduie să-şi neglijeze, în mod inadmisibil, îndatoririle profesionale; deşi lui Gregor îi trece prin minte posibilitatea ca, într-o zi, procuristului să i se întâmple ceea ce tocmai păţise el.

Mama continuse un timp să-i fie pasiv ataşată, la început şi sora fusese dispusă să-l mai servească, deşi cu o scârbă crescândă; în schimb, tatăl îi fusese ostil din chiar dimineaţa fatală. El, tatăl, începe prin a bate uşor în uşă cu „pumnul”; după care îşi strânge „pumnul” cu o expresie duşmănoasă pe faţă, ca şi cum ar vrea să-l izgonească pe Gregor, târât din sufragerie înapoi în camera sa. Apoi îşi realizează intenţia alungării fiului rătăcitor. La capătul scenei cu procuristul, în care Gregor aşteptase sprijinul mamei, fuga patronului „păru să-l scoată cu totul din minţi şi pe tată”, drept care „îşi hărţuia neînduplecat fiul, şuierând ca un sălbatic (plescăind din limbă şi şuierând, agitându-se cu multă nervozitate, ca un sălbatic)”, acest şuierat înfrăţindu-l involuntar cu animalele, nu cele blânde, ci fioroase; după care, cu o lovitură puternică în spate, îl reazvârle pe Gregor, care sângera puternic, în mijlocul odăii lui. Mama nu ar vrea să scoată mobilele din acea cameră, de-acum damnată, „pentru ca Gregor să găsească totul neschimbat, când se va reîntoarce la noi, şi să poată uita uşor cele petrecute între timp” – diagnostic al înstrăinării „gânganiei” de oamenii normali dimprejur, de familie; dar, ca întotdeauna, ea, mama, ajunge să cedeze, de astă dată

insistenţelor Gretei, care preia tot mai mult autoritarismul tatălui, în curând strigând la Gregor, „ameninţându-l cu pumnul şi sfre-delindu-l cu privirea”. Iar „pumnul”!

Tatăl expune familiei situaţia financiară precară, urmare a vinei filiale. Se angajează, de aceea, uşier la o bancă. Are loc propria sa metamorfoză. E descris în uniformă şi cu şapcă. E ca „paznicul” din schiţa *În faţa legii*, schiţă extrasă din *Procesul* şi publicată antum, de sine stătător. Redevenind funcţionar în locul fiului trădător, el arată schimbat şi nu foarte, nici măcar în raport cu Hermann Kafka, cel din *Scrisoare*… Are tot „o privire cruntă”, ca unul care dintotdeauna „considera severitatea excesivă ca singura atitudine potrivită faţă de fiul său”, de astă dată faţă de fiul din povestire. I se dezlănţuie agresivitatea, îl bombardează pe Gregor cu mere, unul i se înfige acestuia în spinare, rănindu-l grav – în timp ce mama îşi imploră soţul „să cruţe viaţa fiului lor”. Avansat servitor al funcţionarilor de bancă, tatăl se scufundă, „beckettian”, în neantul său, aţipeşte la masă în livreaua pe care refuză s-o mai scoată şi noaptea, când doarme în fotoliu. Mai demult, „ceea ce auzea Gregor în urma lui nu mai părea să fie doar vocea unui singur tată”; acum, revăzându-l înveşmântat pompos şi ridicol, se întreabă dacă „mai era acesta într-adevăr tatăl lui?”. Dintr-un tată concret – Samsa ori Kafka – acesta se metamorfozase în Tatăl generic, Unul multiplu, teribil, înfricoşător, asupritor.

Numai bătrâna femeie străină, chemată în ajutor, „nu simţea nici o repulsie faţă de Gregor”, adresându-i cuvinte pe care le socotea prietenoase, ca „Uite-l şi pe gândacul ăsta bătrân”. Restul familiei însă nu-l mai suportă. Sora propune să se descotorosească de el. „Să dispară, strigă sora, este singura cale, tată! Trebuie să te eliberezi de gândul că el este Gregor. Toată nenorocirea noastră provine din faptul că am crezut atâta vreme acest lucru. Dar cum ar putea să fie Gregor?” Tatăl îşi aprobă fiica, dar, în sinea lui, o aprobă şi fratele. El decide să-i elibereze de o prezenţă insuportabilă. Îşi dă ultima suflare, ca măcar memoria să-i poată fi cinstită. După ce „crapă” şi după ce „hoitul” îi este aruncat, iar cei trei chiriaşi stranii – dubluri ale şefilor tatălui, dubluri ale foştilor lui şefi – părăsesc locuinţa, tatăl îi

mulţumeşte lui Dumnezeu şi exclamă, în stilul grobian al prototipului real: „Terminaţi odată cu toate poveştile astea vechi. Şi mai îngrijiţi-vă şi de mine”. Apoi toţi trei, tatăl, mama, sora, ies la iarbă verde, decid mutarea într-o locuinţă nouă, perspectivele le sunt din nou limpezi. La cei şaptesprezece ani ai ei, Grete înfloreşte, are noi visuri şi bune intenţii, se gândeşte să-şi găsească „un bărbat cumsecade”, am putea silabisi cum-se-cade, nu cum-nu-se-cade, precum defunctul ei frate; şi, în final, îşi întinde voluptuos „trupul tânăr”.

Gângania. Aşadar, Gregor Samsa se trezeşte, într-o bună dimineaţă, *altfel*. Simte o mâncărime pe pântec, are multe picioruşe, mandibule puternice, din gură îi curge un lichid cafeniu, picurând pe podea. Refuză „halucinaţiile (vedeniile) lui de astăzi”. Dar când, cu vocea-i schimbată, încearcă să răspundă imprecaţiilor procuristului, acesta exclamă: „A fost un glas de animal!” – deşi lui însuşi cuvintele spuse i se păruseră cât se poate de clare, ba chiar „mai desluşite” (!) ca înainte.

În ochii celorlalţi, e un „monstru”; pentru sine, e doar un *alt mod* de a exista. În fapt, Gregor a ajuns o fiinţă-amfibie, cu trup de animal, cu suflet uman, prea uman. Mai puţin sau mai mult decât în cazul altor oameni? E mai rău sau mai bun decât cei dimprejur? Pentru ei: mai rău. Pentru noi: mai bun. S-ar putea înfăţişa unei alte academii pentru a explica metamorfoza sa inversă; dar nici acel auditoriu nu i-ar urmări spusele.

Problema, cu un cuvânt astăzi tocit de atâta folosire, e incomunicabilitatea. Un zid de nepătruns, interpus între ceilalţi şi el; culmea e că, deşi zăvorât în noua sa condiţie de „animal”, el îi înţelege, continuă să le descifreze vorbele. E reală ori părelnică animalitatea lui? Nu cumva e doar o *altă* manieră decât cea unanim acceptată de a fi şi de a se exprima? „Gregor şuiera din răsputeri […].” Dar şuieratul era *altul* decât al tatălui, mai apropiat de cel al şoarecilor, de al Josefinei. „Sunt la ananghie, însă voi izbuti să ies din nou la liman, prin muncă.” Prin ce muncă? Munca unui comis-voiajor sau paznic de bancă? Să constituie limanul mântuitor fosta lui normalitate, actuala condiţie a tatălui? Degeaba ar visa însă la întoarcere: metamorfoza era ireversibilă.

Schimbarea condiţiei o sugerează hrana. Nu-i mai place laptele, mâncarea lui anterior preferată. Decât să-l bea, mai bine flămânzeşte. Nu vrea să-i atragă atenţia surorii asupra acestei schimbări de gust, dar ea se dumireşte singură. În locul cartonaşului cu lapte dulce, neatins, îi aduce zarzavaturi pe jumătate putrezite, oase rămase de la cină cu un sos alb închegat, o bucată de brânză despre care însuşi Gregor (omul) spusese că nu e bună de mâncat. Acum el înfulecă brânza, zarzavatul, sosul; nu-i mai plăceau, în schimb, mâncărurile proaspete, „nici măcar nu le putea suporta mirosul". Apoi, în timp ce-şi face planuri deşarte de a ajunge în cămară, îi e tot mai lehamite de orice mâncare, castronul de dimineaţă îl lasă de cele mai multe ori neatins până seara, când Grete îl scoate cu o mătură. Cu timpul, nu mai mănâncă aproape deloc. Să fi devenit mai sensibil? Sau tristeţea lui să fie de vină? Avansează în treacăt ambele posibilităţi. Oricum, ajunge un alt „artist al foamei", tânjind după o „hrană necunoscută". Neprimind-o, nu se atinge nici de cea obişnuită. Abia după moarte se constată cât de slab ajunsese.

Fără să fie înţeles, el îşi înţelegea familia. O supraveghea din ascunzişul camerei sale întunecate şi golite de mobile, cu excepţia canapelei. Zăcând sub ea sau căţărându-se pe pereţi şi pe tavan, unde îi plăcea să stea atârnat în clipe de euforică uitare de sine, lăsând în urmă câte o pată cenuşie şi dându-şi apoi drumul să cadă pe podea – el pricepea ce se vorbea în camera de alături, condamnat la tăcere, suferind de singurătate. Dar, „chinuit de remuşcări şi de îngrijorare", îi dă dreptate familiei că „nu e posibilă convieţuirea între oameni şi astfel de animale (traiul laolaltă între oameni cu un asemenea monstru nu este posibil)"; şi înfăptuieşte ceea ce i se cere, să plece dintre ei de bună voie. Nu se mai poate mişca deloc, tot corpul îi e săgetat de dureri, parcă mai slabe totuşi, căci nu-l mai chinuie mărul înfipt în spinare, de-acum putrezit. Se gândeşte la ai lui cu duioşie şi dragoste, mai apucă o noapte de nesomn şi mijitul zorilor, apoi moare, adică pune în aplicare dorinţa lor şi hotărârea lui: „să dispară". Iar femeia de serviciu, râzând, le spune tatălui, surorii, mamei, că nu trebuie să-şi mai bată capul cum să scape de „chestia" aia de dincolo, că s-a aranjat totul!

Artistul. Pe acesta îl vesteşte „gângania”, înstrăinarea sa, suferinţa ei mai mult decât omenească. Dar, pe parcurs, din animalul care în nopţile de nesomn îşi râcâie ore în şir pielea, răzbate tot mai limpede autentica sa fiinţă, de artist.

Dovadă stau trimiterile directe la două arte, plastică şi muzicală. Mama îi explică procuristului, furios de absenţa subalternului de la serviciu, că Gregor şi-a petrecut timpul, ca recreaţie, făcându-şi de lucru cu traforajul. „Aşa, de pildă, în vreo două-trei seri a sculptat (a lucrat) o mică ramă; o să vă minunaţi cât e de frumoasă (ce drăguţă e); a atârnat-o la el în odaie; o s-o puteţi vedea, de-ndată ce va deschide uşa.” Când femeile îi golesc camera şi-i iau tot ce-i era mai drag, Gregor „deodată zări pe peretele gol tabloul doamnei îmbrăcată toată în blănuri, se căţără grăbit în sus şi se lipi cu abdomenul înfierbântat pe geamul rece, care-i dădu senzaţia plăcută de răcoreală. Măcar tabloul acesta, pe care-l acoperea cu trupul lui, nu i-l va lua nimeni”. Şi mai departe: „Sta întins, cât era de lung, pe tabloul lui şi n-avea de gând să renunţe şi la acesta. Mai degrabă îi va sări surorii în cap”.

Mai important e motivul sonor. „Ce voce blândă!” rezonează Gregor la început, auzindu-şi mama; dar apoi îl înspăimântă vocea tatălui, vocea taţilor neiertători. Când, uitând de vecinătatea lui stânjenitoare, Grete reia, după o lungă întrerupere, cântatul la vioară, el este de-a dreptul fascinat de frumuseţea intonaţiilor. „Atras de cântecul viorii, Gregor îndrăzni să înainteze puţin şi se trezi cu capul în sufragerie.”Acum îşi pune capitala întrebare şi oferă răspunsul decisiv: „Oare era doar un simplu animal (un animal), când muzica îl emoţiona atât de profund? Avea impresia că descoperă, în fine, calea către hrana necunoscută pe care o dorea atât de mult (drumul către hrana neştiută la care jinduise de mult)”. Fraza ultimă, în original: „*Ihm war als zeige sich ihm der Weg zu der ersehnten unbekannten Nahrung*”.

Nici o îndoială, *râvnita hrană neştiută* e chiar arta, din pricina căreia nu se mai poate atinge de vreo altă mâncare, din cauza căreia acceptă să fie un artist al foamei. Deşi „condamnat la tăcere”, el îngână vorbe ce i se par „mai desluşite” decât cele rostite odinioară. Iar dacă şuieră, atunci o face în

felul său propriu, nu al speciei căreia pare să-i aparţină. Dacă însă animalele îşi mai acceptă, fie şi temporar, cântăreţii ca fiind mai valoroşi decât ele, sau decât media lor, oamenii, în schimb, îi expulzează dintre ei pe cei de *alt fel*. Pe Gregor îl privesc ca pe un animal tocmai fiindcă el este *diferit* de ei. Iar înstrăinatul îşi acceptă anormalitatea, de „bolnav grav", „ca un bătrân invalid", înnebunit de „smintelile" care îl bântuie.

Gregor e un artist potenţial: un artist fie şi numai al sentimentelor şi al năzuinţelor. El e considerat mai rău pentru că vrea mai binele. În timp ce ar dori să fie reintegrat într-o familie mediocră dar cald ocrotitoare, nu mai poate decât să se asume în recea lui alteritate. „Căci pe zi ce trecea, Gregor vedea tot mai nelămurit toate lucrurile aflate la oarecare distanţă de el" şi, dacă n-ar fi ştiut că locuieşte în Charlottenstrasse, „ar fi putut crede că, de la fereastra lui, vede o pustietate, în care nu se întrezăreşte nici o linie de demarcaţie între cerul cenuşiu şi pământul tot mai cenuşiu (priveliştea unei pustietăţi în care cerul cenuşiu şi pământul la fel de cenuşiu n-ajungeau să se mai deosebească între ele)". Pe sine însă se vede tot mai pătrunzător! În nopţile sale de veghe îşi consumă „fantasmele", nemaiputându-se lipsi de ele, dar bucuros când „toate fantasmele acestea dispăreau din nou în umbră".

Până la urmă, toată „animalitatea" lui o desluşim ca pe o altă faţă a predispoziţiilor spre „artisticitate". Şi, încă o dată: anormalitatea e anormală doar pentru normali, pentru tată şi soră, pentru funcţionarii cuminţi, pentru procurist, pentru însuşi *fostul* voiajor comercial; dar în toţi anteriorii săi ani de serviciu – aflăm – el şi-ar fi dat demisia dacă nu s-ar fi înfrânat „de dragul părinţilor". Morbul îl bântuise, aşadar, şi atunci. Apoi, cu el „s-a întâmplat" acel ceva, nu de „vis", totuşi plin de „halucinaţii". Ireparabilul s-a produs: într-o bună dimineaţă s-a trezit – vai! – artist…

Comparaţiile „fenomenologice" cu alte texte kafkiene, apoi punctările din însăşi povestirea în cauză sugerează limpede, cred: *Metamorfoza* – înspăimântătoare pentru familie şi terifiantă chiar pentru Gregor Samsa – poate fi citită ca o metamorfozare a omului normal într-un artist-„gânganie", care de acum înainte (ca un mult mai straniu Tonio Kröger) nu

va înceta să se reviseze, zadarnic, la limanul existenţei şi muncii obişnuite, ca membru al unei familii care „pur şi simplu să-l tolereze”. Familia oamenilor normali, sănătoşi, mediocri, cum-se-cade, refuză să asculte însă „un glas de animal”. Fugind din casa blestemată, servitoarea promite „să nu sufle nici o vorbă nimănui” despre animalul oribil, fără să ştie că acesta, în sinea lui, „suferea nespus”.

N-are mare importanţă măsura în care Gregor Samsa ar fi fost modelat mai degrabă după un actor ca Isaak Löwy, sau chiar după un scriitor ca Franz Kafka, născut la 3 iulie 1883 şi decedat la vârsta de numai 40 de ani şi exact 11 luni, în ziua de 3 iunie 1924. Importantă e neputinţa de a convieţui cu ai săi, dificultatea de a vieţui între ei, îndeobşte chinul de a trăi. În consecinţă, a fost nevoit să dispară cât mai curând. Familia l-a plâns, şi-a amintit de el ca de un fiu rătăcitor cu fantasme aberante – precum acele „colonii penitenciare” care aveau să-i zdrobească, în cele din urmă, şi surorile…

Cât priveşte *Metamorfoza*, ea se bazează pe o încurcătură voită, programatică: este direcţionată în *jos*, nu în *sus*, ca reprezentare inversă celor uzuale şi explorării lor tradiţional romantice. Condiţia artistului este percepută ca *înjositoare*, nicidecum *înălţătoare*, şi nu accidental, ci potrivit esenţei sale; în orice caz, conform cu răsfrângerile acestei esenţe în existenţa oamenilor normali, dar şi în conştiinţa creatorului însuşi. Jurnalul şi scrisorile kafkiene atestă cât de adânc înrădăcinată i-a fost asocierea artistului nu cu *supraomul*, ci cu *subomul*. Kafka nu mima defel oripilarea faţă de hrana în sfârşit descoperită: mai degrabă *damnată* decât *mântuitoare*. Maxima gravitate cu care a pus condiţia de scriitor sub semnul întrebării, al incertitudinii, al refuzului, l-a determinat, poate, să-i ceară lui Max Brod arderea, după moarte, a tuturor manuscriselor sale nepublicate. Artistul muribund continua să se îndoiască profund mai ales de calitatea artei proprii, dar probabil şi de rostul artei în general. Din fericire pentru noi, prietenul i-a nesocotit chemarea la ultima „metamorfoză”.

3 În limba română dispunem de două serii paralele din scrierile lui Franz Kafka. O serie, iniţiată de Editura RAO, a fost îngrijită de Radu Gabriel Pârvu, în parte reeditând traduceri vechi, revăzute şi adăugite, în parte completându-le cu traduceri noi. Au apărut astfel: în 1994, *Procesul* (trad. Gellu Naum); în 1995, *America* (trad. Pop Simion, Erika Voiculescu) şi *Castelul* (trad. Mihai Isbăşescu, Radu Gabriel Pârvu); în 1998, *Scrieri postume şi fragmente*, vol. I şi II (trad. Radu Gabriel Pârvu).
Cealaltă serie, aparţinând Editurii Univers, şi-a propus să acopere, succesiv, ansamblul operei, integral tradusă şi adnotată de Mircea Ivănescu. Din această ediţie, de *Opere complete*, au apărut volumele: 1. *Proză scurtă* şi 2. *Proză scurtă postumă*, în 1996; 3. *Jurnal* şi 4. *Scrisori*, către prieteni şi familie, în 1998; 5. *Scrisori*, către Felice Bauer şi din perioada logodnei, în 1999; 6. *Scrisori către Milena*, în 2000.
Cele două ediţii facilitează cunoaşterea unei bune părţi din moştenirea kafkiană, în succesiuni diferite. Dacă unele dintre textele fundamentale apar într-o singură variantă nouă, alte texte importante pot fi consultate în ambele echivalări. Acesta e cazul prozei scurte antume, în genere, dar, în particular, al povestirii *Metamorfoza*, în traducerile lui Mihai Isbăşescu (RAO, 1996) şi Mircea Ivănescu (Univers, 1996).
4 Tradusă *Contemplaţie* (Radu Gabriel Pârvu) ori *Contemplare* (Mircea Ivănescu).
5 Tradusă *Colonia penitenciară* (RAO) şi *În colonia penitenciară* (Univers).
6 Tradus de Mircea Ivănescu, în *Opere complete*, Ed. Univers, vol. 3, 1998.
7 În traducerea lui Radu Gabriel Pârvu.
8 Tradusă la noi după diferite ediţii: Max Brod, Paul Raab, Hans-Gerd Koch, Malcolm Pasley. Până la diferenţele de echivalare, există deosebiri sensibile şi în ordonarea textelor postume.
Voi folosi cu precădere *Opera antumă* (RAO, 1996), oferind câteodată, între paranteze, soluţia din *Proză scurtă* (2, Univers, 1996); respectiv, *Scrieri postume şi fragmente* (I-II, RAO, 1998, traducere de Radu Gabriel Pârvu, după ediţia Malcolm Pasley), uneori, tot între paranteze, cu opţiunile din *Proză scurtă postumă* (2, Univers, 1996, în traducerea lui Mircea Ivănescu, după versiunea Max Brod, completată cu ediţia Hans-Gerd Koch).
9 Ediţia Univers le-a inclus printre „Texte publicate în reviste”, în finalul prozei scurte antume; ediţia RAO – printre postume. Într-un caz, ele reproduc titlurile atribuite din ediţia Brod: [*Învăţătorul de ţară* (*Cârtiţa uriaşă*)] şi [*Cercetările unui câine*], de parcă ar fi titluri proprii, sub care într-adevăr au ajuns cunoscute. Pasley a fost, probabil, mai scrupulos, când le-a înserat fără titlu la locul cronologic presupus a fi cel mai nimerit.
10 Reapare în traducerea lui Radu Gabriel Pârvu şi în ultimele scurte texte postume, volumul II, fragmentele [27] şi [28].
11 Şi ea a fost tradusă atât de către Mircea Ivănescu (Univers, vol. 2, *Proză scurtă postumă*, 1996) cât şi de Radu Gabriel Pârvu (RAO, *Scrieri postume în fragmente*, II, 1998, fr. [6]). Voi păstra în citări ordinea inversă, prioritar varianta mai recentă, completată, între paranteze, cu echivalarea anterioară.
12 Primordial, după traducerea mai veche şi reeditată a lui Mihai Isbăşescu (EPLA, 1969; RAO, 1996), ajutător – între paranteze – şi după cea ulterioară, datorată lui Mircea Ivănescu (Univers, 1996).

ROBERT MUSIL – *OMUL FĂRĂ ÎNSUŞIRI*

1

Câte un spaţiu geografic şi câte un timp istoric împlinesc valorile spiritului în asamblate performanţe de excepţie. Pe unul dintre modelele antice îl intitulăm „Secolul lui Pericle”, gândindu-ne de fapt la o treime de veac a Atenei clasice, marcată de Fidias, Sofocle, Anaxagoras şi alte genii din artă, poezie, filosofie. Enumerăm, apoi, momentul florentin de vârf al Renaşterii italiene, de sub patronajul familiei Medici; Londra elisabetană, a lui Shakespeare, dar şi ulterior; Parisul „Regelui Soare” sau pe cel dinaintea Revoluţiei. Sfârşitul veacului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea acumulează, în puţine decenii şi în câteva oraşe, precum Königsberg şi Leipzig, Frankfurt şi Weimar, Bonn şi Berlin, atâtea vârfuri ale filosofiei, muzicii şi poeziei germane, câte nu mai cunoscuse vreo altă cultură modernă. După care mai urmează, pe parcursul aceluiaşi secol al XIX-lea, avântul literaturii şi muzicii ruse din cele două capitale imperiale, Sankt Petersburg şi Moscova.

O târzie explozie culturală de o comparabilă anvergură, simbolizată şi ea de un oraş ca epicentru al unui alt imperiu, o localizăm în Viena habsburgică, la întretăierea a două secole. Antecedentele le acumulase epoca Mariei Tereza şi a lui Iosif al II-lea. Sub domnia parcă fără de sfârşit

a lui Franz Joseph, îmbătrânirea istorică s-a asociat însă cu o uluitoare întinerire spirituală: un palpitant subiect de meditaţie.

În răstimpul avut în vedere, Austria şi Viena nu mai aveau ori nu-şi mai resimţeau măreţia de pe vremea lui Haydn, Mozart şi Schubert, Mestroy, Grillparzer, Lenau şi Stifter. Dar vigoarea compensatoare a sclerozării istorice o vădeau alţi creatori, cu o autoritate proprie şi într-un iureş de nestăvilit.

Iată o listă, incompletă, a personalităţilor născute în secolul al XIX-lea, dar vieţuind, mai mult sau mai puţin, în cel următor – cu indicarea anului naşterii (între paranteze), pentru a sugera „urcuşul" cronologic.

Filosoful Ernst Mach (1838); arhitectul Otto Wagner (1841); filosoful Alexius von Meinong (1853); psihiatrul Sigmund Freud (1856); istoricul artei Alois Riegl (1858); psihologul Christian von Ehrenfels (1859); compozitorul Hugo Wolf (1860); publicistul Theodor Herzl (1860); compozitorul Gustav Mahler (1860); scriitorul Arthur Schnitzler (1862); pictorul Gustav Klimt (1862); criticul literar şi de artă Hermann Bahr (1863); compozitorul Richard Strauss (1864); scriitorul Richard Beer-Hofmann (1866); psihiatrul Alfred Adler (1870); regizorul Max Reinhardt (1873); poetul Hugo von Hofmannstahl (1874); publicistul Karl Kraus (1874); compozitorul Arthur Schönberg (1874); poetul Rainer Maria Rilke (1875); filosoful Martin Buber (1878); actorul Alexander Moissi (1880); *scriitorul Robert von Musil* (*1880*); scriitorul Stefan Zweig (1881); logicianul Moritz Schlick (1882); scriitorul Franz Kafka (1883); compozitorul Anton von Webern (1883); scriitorul Max Brod (1884); ziaristul Egon Erwin Kisch (1885); pictorul Oskar Kokoschka (1886); scriitorul Hermann Broch (1886); poetul Georg Trakl (1887); scriitorul Albert Paris Gütersloh (1887); fizicianul Erwin Schrödinger (1887); filosoful Ludwig Wittgenstein (1889); pictorul Egon Schiele (1890); scriitorul Franz Werfel (1890); logicianul Rudolf Carnap (1891); scriitorul Joseph Roth (1894); scriitorul Heimito von Doderer (1896); economistul Friedrich August von Hayek (1899). Pentru ca la începutul noului secol să se nască alte viitoare personalităţi ilustre: filosoful Carl Raimund Popper

(1902), scriitorul Elias Canetti (1905), logicianul Kurt Gödel (1906) şi încă mulţi…

Parcurgând enumerarea (chiar în această formă incompletă), te cuprinde ameţeala. Apoi te dezmeticeşti şi fixezi dominantele: psihologia, psihanaliza, individualpsihologia; „Cercul de la Viena”, intersectând logica, ştiinţa, epistemologia, filosofia limbajului; muzica dodecafonică; secesiunea şi expresionismul în pictură; Burgtheater şi Josephstadttheater; sionismul şi „austromarxismul”; la loc de cinste – poezia şi proza.

La joncţiunea dintre secole, Viena s-a înălţat astfel într-o importantă, pentru acea vreme poate cea mai importantă, Capitală a modernităţii (premonitoriu: a postmodernităţii), în literatură şi arte, filosofie şi ştiinţe. Născuţi în diverse colţuri ale Austriei propriu-zise şi ale Imperiului, precum în Boemia sau Moravia, eventual provenind de pe meleaguri îndepărtate, marii experimentatori şi novatori, maeştrii destructurărilor şi restructurărilor, s-au adunat pentru un timp la Viena şi i-au conferit oraşului o strălucire incomparabilă cu cea a vârfurilor oficiale.

Nu pentru multă vreme, se poate replica. Primul Război Mondial a fost pierdut, dar efervescenţa culturală a continuat încă două decenii, concomitent mulţi intelectuali de marcă migrând spre alte oraşe de limbă germană aflate încă în ascensiune, Berlin sau München; dar Republica de la Weimar avea să se prăbuşească şi ea, iar cel de-al Treilea Reich va cotropi Austria prin Anschluss-ul din 1938. Se vor exila atâţia evrei câţi vor reuşi, inclusiv dintre cei care şi-au pus amprenta pe fosta expansiune spirituală; ca şi mulţi „arieni” refuzând acomodarea sau colaboraţionismul. Exodul austriac – şi cel german – vor inaugura alte mari strămutări intelectuale din acelaşi secol. Exilaţii vor căuta să se readapteze condiţiilor libere, deşi străine, din America şi Marea Britanie, Elveţia şi Israel. Le va fi mai uşor unor oameni de ştiinţă şi filosofi să dobândească în ochii posterităţii o identitate dublă, de origine şi de adopţiune. Compozitorii şi plasticienii se vor salva prin limbajul internaţional al artei lor. Scriitorilor le va fi cel mai greu. Cu excepţia câtorva norocoşi, restul vieţii lor va oscila între tragedii şi drame existenţiale. Câte unul se va sinucide. Alţii vor vegeta necunoscuţi

sau nerecunoscuţi, cu amintirea „Atlantidei” scufundate. Vor exista şi încăpăţânaţii care, deşi ignoraţi şi săraci, vor continua să creeze până în ultima clipă a vieţii. Precum autorul nostru.

2

Iată reperele biografice esenţiale.

Robert Mathias Alfred Musil se naşte la Klagenfurt, în Karintia, la 6 noiembrie 1880. Provine dintr-o veche şi ilustră familie austriacă de savanţi, ingineri, ofiţeri. Tatăl, Alfred Musil, inginer, e numit profesor la Şcoala Politehnică din Brünn (Brno); mama, Hermine Bergauer, nemţoaică din Boemia, nu se înţelege cu soţul. Ca urmare, Robert e înscris, intern, la diferite şcoli militare. Urmează apoi Academia Militară din Viena – dar va abandona curând cariera armelor. Studiază ingineria la Şcoala Politehnică de la Brünn, e asistent la Şcoala Politehnică din Stuttgart; preferă să urmeze însă cursuri de filosofie, logică şi psihologie experimentală la Universitatea din Berlin. Construieşte un instrument cu discuri rulante policrome pentru măsurarea percepţiei culorilor. Susţine teza de doctorat despre Ernst Mach. Refuză o catedră de psihologie şi îndeobşte cariera universitară, devenind din 1908 scriitor independent, deşi, între o şedere la Berlin şi o alta la Brünn, mai acceptă, pentru un scurt timp, la Viena, un post de bibliotecar la Şcoala Politehnică. Se căsătoreşte cu Martha Marcovaldi, pregătită spre a deveni pictoriţă, divorţată, cu doi copii, care i se va dedica pentru tot restul vieţii.

Meseriile parcurse şi abandonate vor lăsa urme adânci în creaţia sa, hrănită şi din ample lecturi paralele de literatură, filosofie, ştiinţe. În Primul Război Mondial participă ca locotenent la luptele de pe frontul italian, e spitalizat, se pare că, la 14 aprilie 1916, îl întâlneşte pe Franz Kafka; tatăl e distins cu un titlu nobiliar transmisibil descendenţilor; el însuşi, înaintat căpitan, lucrează la serviciul de presă al armatei, împreună cu Franz Werfel, Albert Paris Gütersloh şi Egon Erwin Kisch; devine redactor la Berlin, arhivar de presă la Ministerul de Externe din Viena, iar ulterior consilier pe

probleme de pedagogie şi psihologie la Ministerul Apărării, în vederea reintegrării ofiţerilor în viaţa civilă. Pe vremea inflaţiei postbelice îşi pierde întreaga avere.

În 1921–1931 lucrează, pe lângă activitatea sa literară principală de prozator, şi ca eseist sau critic literar, colaborând la mai multe publicaţii din Viena şi Berlin. Trăieşte foarte modest, se întreţine din cronici, volumele pe care le publică nu îi ameliorează situaţia financiară. Pentru ajutorarea lui, la Berlin ia fiinţă, în 1933, „Societatea Musil”, o alta la Viena, în 1934, sub aceeaşi denumire şi cu acelaşi scop. Este internat în 1928 şi în 1936, pentru tratament psihiatric, la clinica medicului vienez Hugo Lukacs, discipol al lui Adler. Participă în 1935 la „Congresul internaţional al scriitorilor pentru apărarea culturii”, din sala pariziană Mutualité; dar cuvântul pe care-l rosteşte îi probează poziţia independentă, neînregimentabilă.

După „Anschluss”, se expatriază în Elveţia. Refuză oferta Partidului Comunist Francez de a locui într-o vilă pe Coasta de Azur. Proiectează o carte despre Hitler. În 1939–1942 trăieşte la Geneva, în condiţii economice precare, ajutat întru subzistenţă de pastorul Robert Lejeune şi de sculptorul Fritz Wotruba. Cere sprijinul lui Hermann Broch, Thomas Mann, Albert Einstein spre a emigra în Statele Unite, dar fără succes. La 15 aprilie 1942 moare în urma unei hemoragii cerebrale.

3

Toate îndatoririle practice, până la cele mai mărunte, scriitorul i le-a transferat soţiei sale. E notoriu faptul că nu avea niciodată bani la el, nesuportând nici măcar atingerea lor fizică. Părea că dispreţuieşte faima, în realitate jinduia după ea. Ascundea în suflet un imens orgoliu – îndreptăţit. La complimentul că el e „foarte mare”, obişnuia să-l întrebe pe interlocutor, „şi cine încă?”, întrucât în Olimpul literelor refuza să accepte vecinătatea multora, inclusiv a câtorva şi ei foarte mari.

El însuşi nu ar fi nimerit printre ei în absenţa uneia dintre scrierile sale – care însă, singură, îi validează dimensiunea excepţională. **Operele**

complete în nouă volume (ediţia Adolf Frisé, Rowohlt, Hamburg, 1978) rezervă capodoperei sale volumele 1–5, iar restului (fără jurnale şi scrisori), volumele 6–9: proză şi piese (6), proză scurtă, aforisme şi scrieri autobiografice (7), eseuri şi conferinţe (8), critică (9). Nu e vorba însă de o prevalenţă cantitativă, ci de un raport funcţional invers: întreg acest „rest” îi pregăteşte şi îi explicitează romanul monumental la care a trudit douăzeci şi unu de ani, din 1921 (când împlinea 41) şi până în ziua morţii, în 1942, ora la care, răpus pe neaşteptate în baie, pe masa de scris tocmai părăsită rămăseseră răsfirate filele de manuscris ale romanului neterminat.

Să enumăr totuşi, înainte de a mă concentra asupra piscului nepereche, principalele etape ale urcuşului. Romanul de tinereţe şi de relativ succes, *Rătăcirile elevului Törless* (1906); nuvelele din volumul *Uniuni* (1911); piesa *Exaltaţii* (1921), pentru care a primit Premiul Kleist (1923), iar ulterior, la premiera berlineză – Premiul Gerhart Hauptmann (1929); farsa *Vinzenz şi amica personalităţilor* (1923); nuvelele din *Trei femei* (1924); discursul berlinez la comemorarea lui Rilke (1927); volumul *Postume din timpul vieţii* (1936), care, în al Treilea Reich (1938), va fi trecut pe lista literaturii interzise (ca şi capodopera sa); conferinţele *Poetul şi vremea sa* (1936) şi *Despre prostie* (1937); precum şi multe eboşe, o mare cantitate de eseuri, cronici, scrisori (ultimele reunite de Adolf Frisé, cu ajutorul lui Murray G. Hall, în două volume, la Rowohlt, în 1981).

Şi… *Omul fără însuşiri*. În intenţia originară, romanul trebuia să cuprindă două volume, fiecare alcătuit din două părţi: primul – *Un fel de introducere* şi *Se întâmplă cam acelaşi lucru*; cel de al doilea – *În Împărăţia Milenară* (*Criminalii*) şi *Un fel de încheiere*. Partea a patra a fost abandonată sau topită într-a treia. Volumul întâi, cu cele două părţi ale sale, a apărut în 1930, la Editura Rowohlt din Hamburg; critica favorabilă nu i-a atenuat însă insuccesul financiar. La insistenţele repetate ale editorului, scriitorul i-a mai predat, după numeroase amânări, încă 38 de capitole, care au fost publicate ca „prima parte a volumului al doilea”; în 1933, în atmosfera instalării lui Hitler la putere, apariţia a trecut neobservată. Atât reprezintă antumele.

Din 1933, când a revenit de la Berlin la Viena, iar apoi din 1938, când a părăsit Austria pentru a se refugia în Elveţia, adică în ultimul deceniu al vieţii, Musil a tot scris şi rescris ceea ce considera a fi cel de-al doilea volum al cărţii, nemaisegmentându-l în părţile iniţial concepute. După moartea lui, în micul pavilion genevez unde se retrăsese, a rămas o cantitate uriaşă de manuscrise. Văduva Martha Musil a început ordonarea lor şi a reţinut din ele 40 de capitole în plus, pe care le-a intitulat „a treia parte" a romanului. A urmat uriaşul efort textologic depus de Adolf Frisé – scriitor, eseist, ziarist, editor al ansamblului operei, preşedinte de onoare al „Societăţii Internaţionale Robert Musil". În prima sa ediţie postumă (Rowohlt, Hamburg, 1952), Frisé a extins la 90 „capitolele" reţinute şi reordonate potrivit cu presupusa lor succesiune de sens. Apoi a continuat să-şi cizeleze ediţia, într-o confruntare plină de stimă dar şi de rigoare cu varianta Marthei Musil, decedată în 1949. Au apărut astfel următoarele ediţii, la aceeaşi editură hamburgheză, în 1956, 1957, 1958, 1960, 1965, 1967, 1970, până la sus-amintita serie a operelor complete în nouă volume, din 1978.

În varianta Adolf Frisé, îndeobşte acceptată ca definitivă, prima parte, cea din 1930, are 123 de capitole (665 pagini, în germană), pe când cartea a doua conţine 128 „capitole", adică cele 38 antume, tipărite în 1933, plus 90 de adăugiri şi variante postume (în total 967 pagini). A fost urmărit echilibrul dintre capitolele celor două serii. În privinţa numărului de pagini, organizarea dipticului şi-a asumat, în final, o relativă disproporţie. Oricum, întregul este, şi sub raport cantitativ, uriaş (1632 pagini, în varianta Frisé).

Bruno Kreisky, viitorul cancelar al Austriei, obligat şi el, în 1938, să ia calea exilului, în Suedia, a luat cu sine, în valiza sa de emigrant, numai *Omul fără însuşiri*. Tot în 1938 Musil i-a trimis lui Thomas Mann un capitol din roman, pe care Mann l-a publicat în revista scriitorilor imigranţi de limbă germană din Zürich. Pe atunci puţini îl cunoşteau şi îl recunoşteau pe Musil. Abia posteritatea i-a redat integral drepturile simbolice. *Omul fără însuşiri* a fost tradus în multe limbi şi analizat de tot mai mulţi comentatori. Eminenţii tălmăcitori şi istorici literari, fie şi numai din spaţiul european, ar

compune o listă impresionantă. Există şi instituţii specializate în cercetarea moştenirii marelui scriitor: „Fondurile musiliene”, de la Biblioteca Naţională din Austria, cu sediul la Viena, cu cca 10.000 file de manuscris; Arhiva „Uniunea Robert Musil”, din Klagenfurt; „Centrul de Studii Robert Musil”, la Universitatea Saar; „Societatea Internaţională Robert Musil”, creată în 1974 la Viena şi având sediul la Universitatea din Saar – care şi editează bianual Buletinul de Informaţii „Musil-Forum”.

Autorul şi-a mărturisit, la un moment dat, unui interlocutor neliniştea sa: „Totuşi, nu va fi oare romanul meu un eşec? Singura mea consolare e constatarea de a fi eşuat la un nivel mai elevat decât contemporanii mei”. Răspunsul la propria-i întrebare este ambivalent. Un asemenea eşec, printr-o nouă „Simfonie neterminată” şi interminabilă, în situaţia dată, reprezintă – vor spune cititorii avizaţi – cel mai elocvent succes cu putinţă.

Antume

4

În vara anului 1913, când începe acţiunea romanului, Franz Joseph, împăratul Austriei şi regele Ungariei, are 83 de ani. În 1918 va împlini şaptezeci de ani de domnie. Tot atunci Germania proiectează sărbătorirea a treizeci de ani de la încoronarea împăratului Wilhelm al II-lea.

Diriguitorii „Kakaniei” – Monarhia „*kaiserliche und königliche*” („*k. und k.*”), adică „imperială şi regală” – ţin să-l eclipseze pe concurentul mai tânăr al simbolului lor nonagenar. Concep de aceea o strălucitoare „Acţiune Paralelă”. Dar n-au habar ce miez să-i confere. Prima jumătate din antume are ca subiect central această încăpăţânată şi ridicolă strădanie de a inventa *o idee majoră* (încă de pe atunci obsesie a miniştrilor şi generalilor), în măsură să cauţioneze succesul naţional şi european al ilustrului eveniment. Contele Leinsdorf şi generalul Stumm von Bordwehr ţin să se folosească în acest scop de capacităţile intelectuale recunoscute ale tânărului Ulrich, pe care îl atrag de aceea în salonul „Diotimei”, soţia funcţionarului ministerial Tuzzi – loc de plămădire a măreţei idei; salon în care întâlneşte mulţi

oaspeţi iluştri, printre ei şi potentaţi austrieci, dar şi pe fabulos de bogatul industriaş german Arnheim.

„Găselniţa” autorului e plină de haz: munţii se screm şi nasc un şoarece ridicol – cu atât mai ridicol, cu cât la împlinirea sorocului (o ştie scriitorul, o ştiu cititorii) Monarhia se va fi prăbuşit, iar neasemuitul Franz Joseph nu va mai fi de doi ani printre cei vii. Musil aplică Imperiului în descompunere un tratament ironic, nu lipsit de accente sarcastice. În paralel cu cehul Jaroslav Hašek, cu praghezul de limbă germană Franz Kafka, cu croatul Miroslav Krleža şi cu alţi scriitori contemporani din „*k. und k.*”, dar într-o coloratură proprie, Musil pune un diagnostic sever Monarhiei bicefale. Viena oficiază spectacole cu marionete, trase de sfori invizibile. Împăratul nu se arată niciodată, nimeni nu-l zăreşte, el vegetează la Hofburg în funcţia sa strict simbolică – supremă fantomă a unei lumi iluzorii. Formele nu mai au fond, aparenţele au devorat substanţa.

Cum să trăieşti într-o Capitală în care agitaţia de operetă învăluie scleroza hieratică? Sunt avansate câteva soluţii, care se dovedesc a fi toate pseudosoluţii. Bonadea, la început amanta lui Ulrich, alege calea senzualităţii neînsufleţite, obişnuită pentru o femeie de lume, soţie şi mamă superficială. Bogătaşul Arnheim (modelat după Walther Rathenau, industriaş şi om politic german, asasinat în 1922) se dedică unui febril activism patriotic. Arta şi filosofia subţiată în decadentism ajung refugiul prietenilor lui Ulrich, soţii Walter şi Clarissa, un refugiu temporar în condiţiile treptatei şi apoi totalei destrămări psihice a Clarissei. (Pentru aceştia, lui Musil i-au servit ca modele prietenii săi de tinereţe, Gustav Donath şi Alice Charlemont, internată de timpuriu într-un azil psihiatric, iar peste decenii probabil ucisă de nazişti, în cadrul „Acţiunii T-4”, vizând eliminarea bolnavilor mintali.) Revolta iraţională în mijlocul unei lumi absurde – reflex şi totodată împotrivire – face din Moosbrugger un simplu ucigaş, de loc atât de simplu pe cât pare, în temeiul provenienţei, pentru judecătorii săi. Şi mai sunt atâţia, de la ridicolul Tuzzi şi soţia Diotima (degradare a modelului sublim, la Platon şi la Hölderlin) până la Soliman, lacheul de provenienţă africană al lui Arnheim, şi Rachel, servitoarea

Diotimei, dintre odraslele ghetourilor galiţiene. Personajele recompun teritoriile Imperiului aproape în totalitate, cu excepţia notabilă a componentei ungare.

Personajul central, Ulrich, bântuie printre aceste apariţii fantomatice. Li se conformează, dar nu se abandonează vreuneia. Soluţia lui personală e de a nu soluţiona nimic. Eroul titular al romanului este un asumat antierou. Precum Musil însuşi, se pregătise pentru o profesie, nu întâmplător aceea de matematician, precisă şi abstrasă lumii palpabile; o abandonase însă şi el, de dragul altei „neprofesii”: în favoarea contemplării a tot ce se petrece în jur, a tuturor celor care se agită nespus pentru lucruri fără sens şi rost. Ulrich s-a decis cu bună ştiinţă să fie „omul fără însuşiri”, spre a putea fi receptacolul nepartizan, în egală măsură interesat şi dezinteresat, al tuturor însuşirilor, fie ele bune sau rele, la care finalmente nici nu mai contează dacă sunt bune sau rele.

Acum nu mai e vorba doar de o „găselniţă”, ci de o autentică descoperire, temei al celorlalte descoperiri musiliene: centrarea romanului pe o personalitate hipertrofiată – în absenţa oricăror aparente însemne de personalitate, într-o concordanţă discordantă cu întregul său mediu vienez depersonalizat. Scriitorul a încifrat în „*dublul*” său, un *alter ego* care e privit şi se priveşte în oglindă (numai că oglinzile artistice sunt concave şi convexe, ele deformează după voie forma), a încifrat ceea ce a socotit a fi drama specifică a intelectualităţii vremii sale, într-o Austrie şi într-o Europă rafinată şi decadentă. I-a ajuns un prenume fără nume, Ulrich; şi i-au fost suficiente minime semne de identitate. Esenţialul era ca, golindu-l voluntar de însuşirile, fie chiar unilaterale, lăudate pe vremuri, să-l facă *multilateral disponibil* faţă de toţi – şi faţă de un ucigaş oarecare, şi faţă de alienaţii mintali dintr-un azil, şi faţă de o prietenă (soţia prietenului) ajunsă aproape iubita lui, dar scufundată tot mai irecuperabil în nebunie, şi faţă de potentaţii ori lacheii spectacolului dimprejur. Ulrich se comportă ca un „burete” îmbibat de oricine şi orice îi iese în cale, în saloane, pe bulevarde, între prietenii cu care disecă savant idei, ale lui şi ale lor. Neutralitatea sa înmagazinează dar şi prelucrează lumea, nu numai inteligent, ci şi sensibil.

„Omul fără însuşiri” e doldora de însuşirile celorlalţi şi de ale sale proprii, fie şi opuse, aflate în bruiaje reciproce, amestecate şi suprapuse, combinate şi îmbinate, până la anihilare.

Un timp, Ulrich îşi lasă sedus corpul şi îşi antrenează spiritul în colocvii lungi, savante ori gratuite, n-are importanţă. Neaşteptatul reviriment, totuşi îndelung pregătit şi apoi minuţios explorat, este sufletul intercalat între corp şi spirit. Însuşirii treptate a acestei disponibilităţi până atunci nebănuite îi este consacrată cea de a doua jumătate din chiar partea antumă a romanului, iar apoi întreaga lui parte postumă: *În Împărăţia Milenară* (*Criminalii*).

Ce sugerează titlul? Nu Imperiul austriac în curs de aneantizare. Parafraza e, în primă instanţă, a ultimului text neo-testamentar, Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul (20: 2–7). Creştinismul ortodox, ortodox în ambele sensuri, traduce referirile respective prin „*mii* de ani”, vizând răstimpul dintre cele două veniri ale lui Hristos. Receptarea necanonică trimite la „*o mie* de ani”, un mileniu intermediar pentru cei aleşi, înaintea Parusiei, cu un Satan prins şi ţinut legat. Această mântuire ori pre-mântuire pământească reprezintă pentru ortodox o erezie, imaginând un rai amenajat aici şi, indirect, triplând venirile Mântuitorului. Totuşi, speranţa într-o epocă justiţiară încă pe pământ, în timpul unui eon fericit, a hrănit o sumedenie de mituri apocaliptice, şi în religiile monoteiste, şi în afara lor. „Milenarismul” sau „chiliasmul” se bucură de o tradiţie îndelungată. Viziunea e prezentă în mesianismul rabinic, în scrierile iudaice apocaliptice, articulate pe aşteptarea lui Mesia, care va compensa suferinţele şi în plan istoric, nu doar celest. Utopia e implicată în zoroastrism, poate de acolo şi migrează în creştinism. O vor relua sectanţii montanişti, donatiştii, călugărul Giacchino da Fiore, Thomas Münzer, fondatorul sectei anabaptiste, ajungând foarte importantă şi la adventişti. Paralel e implicată şi în islam, anume în doctrina şiită, încrezătoare în Imamul Ascuns, ce se va numi Mahdi. Aşadar, un mit al consolării, fie teologică, fie de „teologie comunizantă” (la anabaptişti), sau în variante de „teologie laică”.

Titlul *În Împărăţia Milenară* ?i subtitlul şi subtitlul *Criminalii* (se putea traduce, eventual, *Păcătoşii*) sugerează, laolaltă, o desfăşurare contrapunctată. Despre ce este vorba? Despre iubirea dintre frate şi soră. Agathe îşi părăseşte soţul filistin, se mută la Ulrich, cei doi se îndrăgesc, se îndrăgostesc, pe o muchie periculoasă între stări de spirit, de suflet şi de corp. Astfel caută ei să acceadă la un paradis de mult pierdut. Autorul deapănă pe sute de pagini, în colocvii lungi şi rafinate – duete parcă muzicale –, una dintre cele mai tainice, magice, splendide poveşti de iubire din literatura universală, situată la înălţimea celor mai încântător-îndurerate povestiri medievale, renascentiste şi romantice de acest fel. Ei trăiesc pe un alt „Munte Vrăjit", sorbind dintr-o altă cupă fermecată a Graal-ului, într-o atmosferă pe care pot s-o numesc de raţionalitate mistică sau de mistică raţională. În alţi termeni: iubirea le-o însoţeşte o religiozitate laică, păgână, incestuoasă. Păcatul e la îndemână. Dar o lume ţesută din oprelişti, interdicţii, eşecuri, a experimentat multe crime. Intr-o astfel de lume, nici o dragoste – permisă, nepermisă – nu poate izbândi. Drama e consubstanţială lirismului, de care, iată, a fost din nou saturată arta epică. Iar dacă autorului i-ar fi fost dat să ajungă la deznodământ, acesta n-ar fi putut fi decât un alt eşec – al înseşi victoriei…

Sursele iubirii dintre Ulrich şi Agathe se afundă în mituri străvechi. Reamintesc legenda lui Isis şi Osiris. Sora-soţie readună cele paisprezece bucăţi ale fratelui-soţ, trădat şi ucis de către Seth, îi redă viaţa, îi confecţionează falusul pierdut şi îl concepe pe Horus, care-şi va răzbuna tatăl-unchi. Iubirea fidelă şi răbdătoare face posibilă învierea din morţi. „Isis-Osiris" e şi tema unui poem de Musil, bruion al romanului viitor. Incestul leagă păcatul de puritate, înalţă iubirea la forţa mistică prin care e refăcut întregul sfâşiat, unitatea dublului, identitatea genuină; deşi amanţii nu mai pot trăi nici separat, nici împreună.

Natura lor hermafrodită e sugerată de multe fragmente (de la o schiţă timpurie referitoare încă la Clarisse). Hermaphroditos e odrasla Aphroditei şi a lui Hermes, purtând sexele ambilor părinţi. Într-o altă variantă, nimfa lacului Salmakis roagă zeii să unească pentru vecie trupul ei cu cel al

tânărului îndrăgit, drept care noua făptură bisexuată va fi imaginată în suita zeului Dionysos şi înfăţişată în sculptura lui Polyclet din Atena. Mai evoc din mitologia greacă şi androginul, fiinţa bisexuată pedepsită de Zeus şi tăiată în două. Platon utilizează mitul pentru alegoria sa despre iubire din *Banchetul* (189 d – 192 a). Androginul este însă o figură arhaică şi universală, descrisă de Mircea Eliade; s-a interesat de el şi Sigmund Freud. Zeii primordiali sunt androgini. În tradiţia iudaică timpurie, Adam şi Eva fuseseră lipiţi şi despărţiţi de Yahweh printr-o lovitură de secure. Un mit interferat este cel despre Pygmalion, regele Ciprului. El ciopleşte din fildeş, cu dalta sa măiastră, statuia unei femei atât de frumoase încât se îndrăgosteşte de ea. La rugămintea lui, Aphrodita dă viaţă pietrei şi el se căsătoreşte cu Galateea, creaţia sa. Bernard Shaw a prelucrat mitul în piesa *Pygmalion* (1912).

Toate aceste şi încă multe alte surse explorează Musil în descrierea iubirii dintre Ulrich şi Agathe. Din nou, rana existenţială s-ar cuveni lecuită prin dragoste, pentru ca să înceteze dualitatea lună-soare, noapte-zi, rău-bine, să fie depăşită opoziţia sexelor, iar omul să parvină la o altă stare, fericită, la un alt om, paradisiac. Bisexuatul e ca şi asexuat. Dar mântuirea o obţine încă aici prin iubire, una spiritualizată. E un joc acesta, un joc grav ce transcende antinomia dintre păcat şi virtute, infern şi paradis, profan şi sacru.

Înaintând, romanul se îndepărtează tot mai mult de „Acţiunea Paralelă”. Un timp, e istoric-imanent, apoi este metafizic-transcendent, chiar dacă în absenţa divinităţii. Din sarcasm, lunecăm spre exaltare. Luciditatea e, totuşi, menţinută. E o mistică mereu filtrată prin gândire. Pentru ca omul să nu se distrugă şi să nu fie distrus de alţii, ar trebui să-şi surclaseze ambiguităţile, deci şi ambivalenţa. Din mrejele lor, din capcana ei ar trebui el să se salveze, printr-un teribil efort: recreator – creator!

Între cele două „volume” proiectate, cezura s-a adâncit mai mult decât presupusese iniţial autorul. Să fie aceasta propria sa „rană”? Cum putea el efectua saltul dintr-un tărâm prin excelenţă lumesc într-altul cumva supralumesc? Cum s-a eliberat el de constrângerile istorice, spre a-şi

imagina fericitul om anistoric? Cum a sudat într-o unitate nouă disoluţia şi reconstrucţia – „anii de ucenicie” şi „anii de maturitate” ai noului Wilhelm Meister?! Soluţia urmărită era insolubilă. Scriitorul s-a constrâns la neîncetate refaceri, îmbunătăţiri, variante după variante. Spera să se bucure de o viaţă lungă? Ar fi ajuns el, în acest caz, la sfârşit? Închis între patru pereţi cu miile de pagini ale manuscrisului, el semăna unui alt Iacov, creştin şi eretic, în luptă aprigă cu îngerul Domnului. Purta lupta tot pentru nume: pentru cuvânt, pentru frază. I-a fost vătămată nu încheietura coapsei, ci viaţa întreagă. Dar a ieşit biruitor, fiindcă a cutezat să se ia la trântă cu însuşi Creatorul.

5

Enorma pânză a Penelopei a fost metamorfozată într-un mare roman. Unul psihologic şi intelectual. Unul filosofic: ontologic, epistemologic, semiologic. Să fie posibil aşa ceva, romanul ca simbioză deplină între artă şi filosofie? Musil a ştiut să problematizeze orice, să ridice orice la rang de „problemă”, inclusiv în accepţiunea germană de *„fragwürdig*”, demn de îndoială. Omul are acum dreptul de a se îndoi de indiferent ce, mai ales de sine, de propria-i statornicie. Nimic nu mai e univoc, totul este echivoc. Afirmaţia conţine negarea, semnul plus se află în complementaritate cu semnul minus. Îndoiala rupe omul în *două*. Dar, de fiecare dată, cele două prezenţe, teza şi antiteza, nu alternează, ci sunt concomitente, concrescente; şi se neutralizează reciproc. Spaţiul e aspaţial, timpul – atemporal, devenirea – încremenire, sau cel mult o rotire în cerc. Binele e rău, şi invers. Realul e vis, fantasticul – palpabil. Luciditatea constată absurdităţi, fantasmele oferă minima siguranţă de sine. Nu sunt însă avute în vedere dualităţile de odinioară, simetrice prin antinomie: nu o dialectică tradiţională, ci un autodevorator relativism jucăuş – luat în serios anume ca joc!

După Primul Război Mondial, omul pare moralmente lipsit de formă, aflat într-o stare coloidală, capabil de a gândi structuri, nu şi de a le crea. El

se cuvine destructurat, fiindcă nesubstanţialitatea îi este unica substanţă. Cu el şi în el totul e posibil. Are un „*Möglichkeitssinn*”, un simţ al posibilului. Dar nesfârşitele-i posibilităţi nu se coagulează în realităţi. Omul însuşi e o „operă deschisă”, atât de deschisă încât ne întrebăm dacă mai e operă, dacă mai rămâne operaţională. Întregul lui univers devine un câmp de „posibilităţi coexistente”. De aici, suprapunerea destrucţiei şi a construcţiei. Modelele sunt fluide, personajele nu au temeiuri, fiecare caută, încearcă, experimentează: o trăire şi inversul ei, un gând şi opusul lui, ceva şi totodată altceva. E o modalitate stranie de a totaliza. Omul îşi e sieşi străin, n-are identitate clară şi convingeri determinate. Absoarbe idei, fără să se supună vreuneia. Intelectul îi e proteic, sufletul îi e atât de mobil încât pare gelatinos, asemenea ceasurilor lui Salvador Dali, care, în curgerea lor, cum ar mai putea să arate ora exactă? Cine ştie tot, nu mai ştie nimic; dacă poate orice, nu mai face nimic anume!

Arta prozatorului e pe măsura acestor inadecvări. „Ar trebui un cântec încăpător, / Precum foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare”, vorba poetului Ion Barbu. Ar fi un moto adecvat unui roman care e poem, unui poem care e meditaţie. Nici o cezură tradiţională nu mai funcţionează în acest discurs antimetodic despre metodă. Diferenţa între proză şi poezie, epic şi liric, concret şi abstract, artă şi ştiinţă e abolită. Gândul rece vibrează cald, numai că transfigurarea nu mai figurează, n-are figură. Omul care scrie şi despre care scrie sunt încăpători precum foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare. Totul e foşnire, cânt, sugestie. Muzicalul absoarbe plasticul. Nu vedem chipuri, auzim vorbe. Nu ştim cu exactitate cum arată Ulrich. Nu ne reprezentăm precis ceea ce sugerează Clarisse ori Moosbrugger. Spusele lor n-au consistenţă, încep să n-aibă sens, ele semnalizează fără să semnifice, mai degrabă fac să vibreze aerul din jur. Ulrich nu se dezagregă într-atât, dar volatile sunt şi gândurile, sentimentele, rostirile lui. Resimte orice întâlneşte, totuşi riscă să nu mai simtă coerent. Numai echivocul are valoare, univocul e vulgar sau ridicol. Bonadea pronunţă ca un papagal cuvinte elevate despre adevăr, bine, frumos, ele rămân însă goale, după cum şi ei îi place să se dezgolească în goana după voluptate. Arnheim e sigur de

sine, dar tot un rege gol este, în magnificenţa gesturilor şi afacerilor sale inutile. Într-un univers devalorizat, valoare au cât de cât nebunii şi ucigaşii. Prins în acest insectar, ce face Ulrich? Îl impregnează cu ironie, mai blând totuşi faţă de nebuni şi ucigaşi decât faţă de cei socotiţi întregi la minte. Mintea nimănui nu mai e *întreagă*, iar resturile, fie josnice, fie solemne, la fel de găunoase, îndreptăţesc ironia, la limită – sarcasmul. Acest tratament este, la rândul lui, stratificat complex, altminteri nu şi-ar dezvălui treptat resorturile afective, de până la dulceaţa şi extazul ce întovărăşesc o iubire păcătoasă. Dăm de alte şi alte „acţiuni paralele": între felurite extreme, inclusiv între smulgerea măştilor mincinoase şi confecţionarea unei măşti favorabile utopiilor irealizabile.

Unitatea e din nou ruptă în două. Dar întregul se cuvine reclădit. De astă dată, utopia priveşte arta romancierului. El nu poate, deşi încearcă mereu, să ajungă la capătul frazării sale imense. Neterminarea îi e voluptate şi blestem. Romanul devine abia acum pe deplin proteic: nici o străinătate nu îi mai este străină. Cum să unifici lumea şi omul, cu tot ce îi este propriu, cu conştiinţa lui inconştientă, cu laica sa credinţă, carnală în spirit şi tinzând către suflet? Cum să totalizezi atomizarea?

„Acţiunea Paralelă" funcţionează şi cu alţi autori iluştri. La vedere se află Friedrich Nietzsche, în discuţiile Clarissei şi în dezagregarea ei. „Nietzscheanismul" pătrunde până în fibra ascunsă a povestirii, prin motive ca decadenţa, nihilismul, criza culturii, „dincolo de bine şi de rău", „revalorizarea tuturor valorilor"; cu toată că, la Musil, amoralismul generează moralitate, antiraţionalismul – intelectualism, antiaxiologia – valori, decadenţa – renaştere…

Ernst Mach e şi el prezent în această realitate coborâtă în senzaţii. Cum să captezi însă irealul ca senzorial? Cum să faci din subiectivismul de la limita solipsistă un discurs cu relevanţă obiectivă?

Ludwig Wittgenstein e filosoful contemporan cu care Musil se află într-o vădită „acţiune paralelă". Le este comună aversiunea faţă de substanţialism, reducţia obiectelor la denominaţia lor, transferul ontologiei într-o semioză ilimitată, operaţională doar la nivel convenţional lingvistic.

Atmosfera e încărcată, fireşte, şi de psihanaliza lui Sigmund Freud. Sexualitatea joacă un rol decisiv. Personajele au motivaţii instinctuale variate, tăinuite şi scoase la lumină în interminabile discuţii, pe parcursul cărora Ulrich, adică Musil, îşi asumă rolul de analist terapeut.

Pentru cine are pricepere, cartea deconspiră psihanaliza, filosofia analitică, chiar urmele teoriilor relativiste ori cuantice. Ea mărturiseşte, totodată, afinităţi cu numeroşi scriitori: Rilke, Broch, Kafka, Hesse, Thomas Mann, precum şi cu Baudelaire, Maeterlinck, Emerson, Proust, Svevo sau Joyce. În ochii multor concetăţeni, „omul austriac” e un „om potenţial”, pentru mulţi străini – un „om absurd”. Împreună, ei au descifrat (invoc formule dintr-un jurnal musilian) „anarhia atomilor”, „dezagregarea voinţei”, „libertatea individului”, „vibraţia şi exuberanţa vieţii”. Prima jumătate a secolului XX a excelat în negarea legilor tradiţionale, în descrierea crizelor de identitate, la nivelul individului, naţiunii şi speciei. Singularităţile abisale au fost înfăţişate în explozii centrifugale aparent dezordonate. Sexualitatea a fost interpretată ca infern şi ca drum către paradis, ca antidot mântuitor normal şi paranormal, de la homoerotism la incest. Motivele circulă în multe cărţi. De fiecare dată altfel.

„Se întâmplă cam acelaşi lucru” – şi cu totul altceva. În orice caz, înrudirile cu alţi negatori-edificatori nu pot fi ignorate. Musil nu l-a agreat pe Joyce, dar Ulrich mai şi seamănă cu Leopold Bloom, deşi odiseea lui nu durează o singură zi, ci acoperă anii 1913 şi 1914, iar finalmente e încărcată de mai multe însemne pozitive, eroice în neeroismul lor. Rar a fost observată apropierea de un alt personaj, fără putinţa vreunei contaminări: Klim Samghin. Epopeea antiepopeică a lui Gorki, *Viaţa lui Klim Samghin*, despre un alt „om fără însuşiri” – golit efectiv de ele, şi prin voinţă proprie, pentru a se strecura printre evenimentele care-l agasează şi îngrozesc – este tot un roman neterminat, enorm ca întindere. N-ar fi dificil să relev anumite similitudini cu *Procesul* şi *Castelul*, cu *Muntele vrăjit* şi *Doctor Faustus*, cu *Moartea lui Vergiliu* sau *Jocul cu mărgele de sticlă* – iar dintr-un trecut mai mult ori mai puţin îndepărtat, cu *Wilhelm Meister* şi cu *În căutarea timpului pierdut*. Toate acestea sunt asamblări vaste, uneori în mii de pagini. Mulţi

dintre eroii lor sunt antieroi, oameni fără însuşiri, cu goliciunea lor şi a lumii împrejmuitoare compensate intelectiv şi prin trăiri intense.

Literaturile americană, engleză, irlandeză, franceză, italiană, spaniolă, rusă, română, maghiară, cele germană sau helvetic-germană, austriacă ori praghezo-austriacă, au umplut deseori golul cu propria lor plinătate şi deplinătate. Prima jumătate din secolul trecut a surclasat-o valoric pe cea de a doua. De ce? ar merita explicitări atente. Deocamdată să nu-l părăsesc însă pe unul dintre maeştrii neasemuiţi ai acelui extraordinar „timp pierdut”.

Postume

6

Reamintesc situaţia. Partea antumă a romanului, aproximativ trei cincimi din el, însumează primul volum, apărut la începutul iernii anului 1930 („Cartea întâi”, *Un fel de introducere*, şi „Cartea a doua”, *Se întâmplă cam acelaşi lucru*, împreună 123 capitole) şi cel de al doilea volum, publicat doi ani mai târziu, la insistenţele editorului, dar care cuprindea aproximativ doar o treime din proiectata a doua jumătate a romanului (38 de capitole din „Cartea a treia”, intitulată *În Împărăţia Milenară*, în paranteză cu specificarea *Criminalii*). Din cauza scrupulelor şi incertitudinii sale, Musil a retras în 1939 colile de corectură ale continuării acestei a treia „cărţi”; şi apoi a tot refăcut o serie de capitole. Modificând fără încetare *În Împărăţia Milenară* (inclusiv capitolele deja publicate), el nu înceta de fapt să-şi rescrie întregul roman.

Robert Musil a murit pe 15 aprilie 1942. Ultimii săi ani de viaţă şi i-a petrecut la Geneva, într-un mic pavilion, în mijlocul unei grădini. Aici a lăsat în urma lui un enorm vraf de manuscrise neorânduite. Valorificarea lor a parcurs mai multe etape. Martha Musil a publicat în 1943, la Lausanne, un prim grupaj, 40 de capitole, într-un volum de 460 de pagini. După război, arhiva scriitorului a fost mutată de la Geneva la Philadelphia, iar apoi la Roma. Văduva avea intenţia să continue publicarea manuscriselor, dar a murit în 1949. Editarea postumelor a preluat-o Adolf Frisé. Prima sa ediţie

germană, din 1952, a cuprins 90 de „capitole”, ceea ce, împreună cu cele 38 de antume, a ridicat la 128 totalul „Cărţii a treia”, devenită ultima jumătate a unui enorm diptic. Frisé a menţinut, în esenţă, varianta sa din 1952, aducându-i îmbunătăţiri. Doi traducători englezi şi-au exprimat, între timp, dubiile, propunând alte aranjamente ale textelor. Soluţiile alternative au continuat să apară, mai cu seamă printre textologii anglo-saxoni. Traducătorul român Mircea Ivănescu a preferat să urmeze (în *Omul fără însuşiri*, Editura Univers, Bucureşti, 1995, volumele 1–5, din care 4–5 „**Opera postumă**”) ediţiile lui Frisé, în acord şi cu traducerile în limba franceză: 90 de „capitole” postume (de la 39 la 128 inclusiv), completate, într-o „**Anexă**” (13 „*Alte fragmente postume*”). Uneori voi specifica între paranteze numărul de ordine al capitolelor invocate, ca să poată fi, la nevoie, mai uşor găsite.

Ar trebui marcate mereu cu ghilimele aceste „capitole”, întrucât ele însumează mai puţine variante considerate de către autor ca definitive, şi mai multe „fragmente”, „schiţe”, „schiţe mai vechi”, „variante de capitole” şi „studii”, aşa cum le desemnează, între paranteze, editorul. Pentru simplificarea lucrurilor, le voi denumi capitole, dar sub rezerva acoperirii unor stadii şi forme de elaborare sensibil diferite. Dificultatea greu surmontabilă rezultă din nedatarea variantelor. Unele texte sunt cu siguranţă anterioare volumelor antume, dovadă prezenţa unor nume date iniţial personajelor, precum Anders („altul”, „într-alt fel”), în locul opţiunii ulterioare definitive pentru Ulrich. Numeroase capitole provin însă din ultimul deceniu al vieţii autorului. Nici ordinea elaborării acestora nu poate fi stabilită cu exactitate. Analizele stilistice sunt, în acest caz, de ajutor, dar ele nu sunt infailibile şi pot fi continuu aprofundate.

În aceste condiţii, Adolf Frisé a optat pentru aranjamentul tematic, adică pentru succesiunea evenimenţială, cât de cât reconstituibilă, pe parcursul anului 1913, iar apoi 1914, până la izbucnirea Primului Război Mondial. Obţinea astfel şansa unei limpeziri, parţială totuşi, deoarece majoritatea capitolelor îşi menţin un pronunţat caracter subiectiv, psihologic, introspectiv. Contestaţiei i-a fost supusă exact această

metodologie, în temeiul criteriului artistic, care ar fi pretins depăşirea variantelor imature de către un autor prin excelenţă profesionist. Criticii editorului german se întrebau ce rost mai are să fie reţinute fragmente, schiţe şi studii timpurii, pe care Musil, mai mult ca sigur, nu le-ar fi socotit demne de publicare?! Principala obiecţie particulară viza o „Schiţă mai veche”, *Călătorie în paradis* (94), în care autorul cedase tentaţiei de a descrie relaţia dintre frate şi soră în termeni efectiv incestuoşi. Ulterior, s-a spus, Musil ar fi preferat varianta mântuirii ideale, din interminabilele dialoguri „de grădină”, dintre Ulrich şi Agathe. Iubirea eterat-colocvială i s-ar fi părut, fără îndoială, mai adecvată unei ediţii definitive. Obiecţia e îndreptăţită, probabil, deşi ea ar putea să izvorască şi din intenţia „apărării” puritane a scriitorului de ispitele ce-i dăduseră târcoale. În plus, împlinirea relaţiei incestuoase din acest capitol, foarte amplu, se leagă organic de altele, la rândul lor „insulare”, precum schiţele mai vechi ale evadării Clarissei cu Ulrich pe *Insula sănătăţii* (116 şi 117), dar chiar şi de „insularitatea” discuţiilor din grădina casei lui Ulrich; aşa încât eliminarea capitolului respectiv ar fi frustrat postumele de o variantă a tatonărilor musiliene esenţiale.

Îndeobşte, invocaţii critici ai ediţiilor Frisé socoteau ca fiind hotărâtoare pentru a doua jumătate de roman anume relaţia „milenaristă” dintre Ulrich şi Agathe, pe de o parte în detrimentul prelungirii ei carnal-incestuoase, pe de altă parte în defavoarea impacturilor operate de unele variante (cât de timpurii? cât de târzii?) cu societatea austriacă reală, ce se apropia de prăbuşire. Portretizarea „Kakaniei” e susţinută şi în postume prin anumite personaje, unele absente în antume. Din pricina succesiunii tematice, ponderea acestor conectări la real creşte în partea finală a ediţiilor Frisé. Or, criticii lor considerau traiectoria estetică a travaliului musilian ca fiind mai degrabă opusă, din ce în ce mai interiorizată, cu tot mai accentuate retrageri în utopismul „Împărăţiei Milenare”. S-ar putea să aibă dreptate. Nu e însă exclusă nici ipoteza inversă: unele însemnări târzii ale autorului, legate de roman ori exterioare lui, sugerează o anumită creştere a propriului său interes pentru dinamica istorică a lumii dimprejur.

Adolf Frisé a scris în noiembrie 1952 o postfaţă la prima sa ediţie germană, în care şi-a explicat varianta preconizată. La începutul lunii martie 1960, în postfaţa la cea de a cincia ediţie germană, el a cumpănit atent obiecţiile ce i-au fost aduse (decantare pe care o va continua şi ulterior). Întrucâtva el şi-a retractat, ca fiind prea categorică, presupunerea potrivit căreia ediţia din 1952 ar fi fost cea definitivă. Mai admitea şi caracterul depăşit, sub raport estetic, al multor ciorne musiliene timpurii. În absenţa indicaţiilor autorului privind ordonarea finală a capitolelor, preferase totuşi să nu renunţe la cele mai vechi dintre ele, chiar cu riscul unui oarecare amestec valoric. Se îndoia de ipoteza „retragerii” continue, tot mai pronunţate, a lui Musil doar în perimetrul iubirii ideale dintre frate şi soră. Dar nici nu punea la îndoială ponderea decisivă a acestei tentative de mântuire, deşi argumenta posibilitatea ca autorul să se fi gândit insistent la o lărgire a diapazonului istoric, cu „ieşiri” spre lume, ca o posibilă soluţie alternativă la eşecul înregistrat în iubirea lor pur-impură.

Nu zăbovesc asupra acestor controverse implicate şi de ediţia Frisé din 1978, învolburând şi ulterior apele „musilologiei”. Trebuie să admitem posibilitatea mai multor aranjamente, competitive, ale manuscriselor postume din *Omul fără însuşiri*. Şi să-l urmăm pe unul dintre ele; în cazul de faţă – ultimele două cincimi din traducerea lui Mircea Ivănescu.

7

În Împărăţia Milenară (*Criminalii*) a inaugurat, încă din capitolele antume, o redistribuire de accente, în teme, caractere şi idei. Cum am spus, anterior dominatoarea „Acţiune Paralelă” a fost estompată, cu o descreştere în consecinţă a ponderii figurilor ce populaseră salonul Diotimei, îndeobşte cu trecerea în arierplan a „Kakaniei” ironizate, întrucâtva reactivată doar în ultimele capitole de acolo. În schimb, Agathe se instalase de pe atunci în centrul romanului. Sora uitată şi redescoperită îl vrăjise pe Ulrich, până să acopere escrocarea spontană a lui Hagauer, soţul părăsit. Alături de cei doi

fuseseră menţinuţi în scenă, oarecum în paralel, prietenii lui Ulrich, soţii Clarisse şi Walter, iar prin intermediul Clarissei – ucigaşul Moosbrugger.

În cele 90 de capitole postume, cele două „cupluri” intersectate se menţin prioritare. Le-am putea imagina ca pe două linii ordonate în formă de + sau mai degrabă de x. Componentele Ulrich–Agathe şi Clarisse–Walter, lunecă mereu de sus în jos şi invers. Pe parcurs, ei adună în jurul lor şi activează multe alte persoane, cu rol complementar şi mai degrabă episodic.

Dacă urmez varianta traducerii româneşti, grupată tematic şi cu voita neglijare a ipoteticei succesiuni în elaborare, atunci seria capitolelor din întinsa parte care-l solicită pe cititor la începutul lecturii sale sunt majoritar cele consacrate relaţiei intime dintre Ulrich şi Agathe, „interiorităţii” proprii acestei relaţii. Ieşirile în lume sunt aici reduse. Ele privesc, în cazul Agathei, vizitele la Lindner, un soi de dublură a soţului părăsit şi o involuntară „completare” antitetică a fratelui îndrăgit, vizite cu prilejul cărora îl cunoaşte şi pe tânărul Peter Lindner. În cazul lui Ulrich, este vorba doar de prelungirea meditaţiilor sale într-un schimb de păreri cu generalul Stumm von Bordwehr, dialog serios-ironic despre genialitate, care prilejuieşte o parţială întoarcere la „Acţiunea Paralelă”, pe care contele Leinsdorf şi şefii domnului Tuzzi ar vrea cumva s-o reanimeze şi s-o ducă la bun sfârşit. Generalul este ispititorul trimis să-l reimplice pe Ulrich în treburile Austriei, prin participarea la organizarea unui Congres pentru pace, proiectat în toamna anului 1914. Ulrich se scutură în maniera sa lunecoasă dar hotărâtă de oferta cercurilor sus-puse. Nu-l mai interesează Imperiul habsburgic cufundat în birocraţie, dornic să-i metamorfozeze pe oameni în dosare (D = Diotima, L = Leinsdorf) şi, tot pregătindu-se pentru pace, nimerind curând într-un război sinucigaş. Tema „Kakaniei” acoperă, aşadar, puţine capitole, la începutul şi spre finalul variantei postume (66, 67, 68, 70, 72; 124, 125, 127).

Astfel, aproximativ o treime de început roteşte în jurul claustrării în casa şi în grădina pe care fratele şi sora le resimt ba ca pe un vapor ocrotitor pe mare, ba ca pe un nor suspendat deasupra lumii, ba ca pe nişte nopţi

feerice sub clar de lună. Izolarea lor e şi fiziceşte străjuită de un grilaj de grădină, care-i apără de stradă, de oraş, de străini. În zona abstrasă exteriorului maculat şi aparţi-nându-le numai lor, îşi deapănă şerpuitoarele colocvii despre iubire, savantele duete de îndrăgostiţi uitaţi de ceilalţi şi, în uitarea lor, întorşi doar către propriul lor sine, dedublat şi unitar. Iar jurnalul lui Ulrich, descoperit şi cu încântare parcurs de către Agathe (64, 65, 66, 69, 71, 73, 74, 76, 77, 78), le prelungeşte şi le completează îndrăgostirea colocvială: dialogul lor fusese un soi de monolog; de astă dată, monologul fratelui e asemenea unui dialog.

Timpul e aproape suspendat, acţiunea e ca şi eliminată din aceste dezbateri-meditaţii. Dar cititorul va proceda corect dacă le va acorda un timp suplimentar de lectură, dacă le va savura în tihnă şi cu reveniri lămuritoare. Substanţa lor e densă, cu adevărat decisivă în ansamblul romanului, în noutatea sa filosofică, estetică, artistică. Ulrich se defineşte cel mai bine în această primă treime a postumelor, ca din principiu incapabil de a se defini, de a se fixa, de a se ancora în vreuna din calităţile particulare limitatoare ale majorităţii cunoscuţilor săi. Iar tocmai pe larg experimentata lui indeterminare de aici au pregătit-o (şi o şi completează, aşadar) atât contestata *Călătorie în Paradis*, cât şi rima ei intimă, *Insula fericirii*; şi, de asemenea, o împlineşte (dacă nu temporal, atunci măcar în ordinea gândului) *Utopia mentalităţii inductive sau starea socială dată*, „studii” cu acest titlu aşezate la sfârşitul ediţiei (128). Acelea extrapolaseră utopia însingurării „insulare” în doi; acest final de text corectează în schimb – teoretic – claustrarea în iubire, recunoaşte nevoia întoarcerii la lumea reală, în vâltoarea vieţii, fie şi în război, ca ultim refugiu dintr-o pace insuportabilă, fie şi utopic, ca un alt vis al salvării…

Cu toate corectivele posibile avute de Musil în vedere după traversarea fără un succes deplin, de către Ulrich, a mitului său androgin, trans-sexuat – el, „omul fără însuşiri”, în consecinţă şi fără însuşirea limitatoare de a fi doar bărbat, se păstrează un *raisonneur* prin excelenţă. Înainte de a intra în scenă, ar fi fost, ni se spune, un personaj activ; de când îl cunoaştem este însă un contemplativ, din ce în ce mai puţin capabil să dea un impuls

acţiunilor sau măcar să participe la ele. Clarisse pare o fiinţă întrucâtva inversă. Soţia prietenului, care într-o „schiţă mai veche” chiar îl seduce pe Ulrich (103) – în postură de amantă nimerind cu un prilej şi Diotima (120) –, avansează, în variaţiile postume, până la rolul de al doilea centru de greutate al romanului, prin regizarea câtorva acţiuni efective. Romancierul se temea de hipertrofierea excesivă a pasajelor meditative legate de Ulrich, deşi le considera întru totul conforme cu spiritul epocii. Poate ca să le găsească o anumită contrapondere a acordat Clarissei atâta spaţiu şi însemnătate; deşi, la drept vorbind, în acest fel ea nu-şi modifică prea mult predispoziţia speculativă proprie, pe care o nevrotică nu o transgresează cu adevărat în direcţia „activismului”.

Dezechilibrul ei psihic în creştere este extrapolat în tentativele de a-l salva pe ucigaşul Moosbrugger. În acest scop vizitează ospiciul în care e închis protejatul ei. Acolo asistă la un joc de cărţi, în care cei doi psihiatri şi preotul par nişte diavoli luaţi la trântă pentru sufletul lui Moosbrugger. Cu aceeaşi intenţie apelează ea la ajutorul generalului von Stumm şi al lui Ulrich, iar după aceea o angajează pe Rachela, servitoarea concediată a Diotimei, o Rachelă dispusă la noi compromisuri, drept care, după evadare, pe criminal îl va îngriji ea, puţină vreme.

În relaţiile cu Ulrich şi în tribulaţiile-i proprii, Clarisse ajunge un alt personaj de căpetenie al postumelor, simbol central pentru o lume ieşită din ţâţâni, tot mai descentrată, rostogolindu-se în abis. Musil îi urmăreşte cu minuţiozitate psihopatologia caracteristică timpului. În diagnosticele sale, autorul implică şi viziunea lui Nietzsche, şi psihanaliza lui Freud, dominantă în atmosfera vieneză. Isteria Clarissei aglutinează şi alte însemne culturale, dovadă identificarea timpurie a „profetului” Meingast – sub a cărui fascinaţie se află – cu Ludwig Klages. Un şir de fragmente şi schiţe sunt înscrise în „triunghiul” Clarisse–Walter–Meingast, completat cu prezenţa lui Ulrich şi a cunoscuţilor săi. Clarisse e o hermafrodită, şi ea nemulţumită să fie doar femeie. Se simte fratele lui Meingast, altfel şi totodată la fel ca Agathe în relaţia ei cu Ulrich. Până să-i cedeze de bună voie, tot isteric, Clarisse se teme de sexualitate, nu suportă dorinţa lui

Walter, care, exasperat de inhibiţiile soţiei sale, sfârşeşte prin a o silui (96). Surorile şi fraţii ei sunt bolnavii şi bolnavele ospiciului, nicidecum medicii, prefăcuţi şi vicleni în prefăcuta lor normalitate. Fratele ei de suflet este însă Moosbrugger care, după evadare, comite curând un nou asasinat, ce-l va duce iremediabil la eşafod. Apoi Clarisse fuge ea însăşi din sanatoriul în care fusese internată, se avântă în căutarea propriului ei paradis, cutreieră oraşe italiene, Siena, Roma, Veneţia, agresează erotic pe „grecul" întâlnit, este prinsă şi definitiv internată, „sub înfăţişarea Prometeului prăbuşit" (123), unul care – în mintea ei tulburată – mai luase şi chipul lui Ioan Botezătorul, al lui Iisus, combinat cu Nietzsche: chipul Supraomului-Mesia!

Agathe fusese soţia lui Hagauer (modelat după pedagogul Georg Kerschensteiner), apoi îl vizitase pe Lindner-tatăl (inspirat de pedagogul religios Friedrich Wilhelm Förster) şi pe fiul său Peter. Prin verişoara sa, Diotima, Ulrich pătrunde în salonul ei pestriţ, iar acum discută cu generalul von Stumm despre proiectul de reanimare a „Acţiunii Paralele". El reintră în contact cu funcţionarul de bancă afacerist Leo Fischel, cu fiica acestuia, Gerda, prin ea află şi despre soarta logodnicului ei naţionalist, xenofob, antisemit, Hans Sepp, împins la sinucidere de nepotrivirea confuziei proprii cu birocraţia militaristă austriacă. Bogătaşul Arnheim (cu prototipul său celebru Walther Rathenau) aproape dispare din scenă, până la declanşarea războiului, când Ulrich îi refuză propunerea de a evada în Elveţia.

În postume, istoria oficială răzbate estompat în conştiinţa lui Ulrich. Ea, istoria publică angrenată în conflicte, reapare de unde nici nu te aştepţi. Aşa îşi face intrarea în scenă socialistul Schmeisser (în „schiţele" de la 79 la 82). Învăţăcel în ştiinţe tehnice şi revoluţionar de profesie, el îşi etalează orgolios starea de spirit antiburgheză. Pe acest social-democrat autorul îl pune faţă în faţă cu nietzscheanul Meingast şi cu „apoliticul" Ulrich, ca arbitru între ei. „Schiţele" intitulate *De ce este Ulrich apolitic* (83) urmează, în prezenta ordonare, celor despre Schmeisser. Anterior, personajele fuseseră grupate în oameni care lucrează „Pentru" şi cei care trăiesc „În" idealuri („Schiţă mai timpurie", 80). Acum ei sunt regrupaţi în „activi" şi „inactivi". Ulrich şi Agathe se păstrează contemplativi, Schmeisser şi

Meingast sunt puşi pe fapte. Activismul lor îl socotesc inutil atât autorul cât şi eroul său antierou. Ei îl înfrăţesc pe socialist cu pedagogii filistini, ca şi cu generalii, conţii, bogătaşii ce pun la cale noi şi noi acţiuni ridicole, din capul locului ratate. Nu degeaba se gândeşte Ulrich ca pentru rolul ce i-a fost oferit şi pentru care se simte incapabil (acela de a reactiva „Acţiunea Paralelă” în cadrul unui Congres mondial al păcii) să-l recomande tocmai pe Schmeisser ca secretar particular al contelui Leinsdorf.

Cât se poate de activ este şi afaceristul Fischel. El se lansează într-o relaţie extraconjugală cu dansatoarea-cântăreaţă de cabaret Leona (Leo şi Leona). Apoi îşi cedează amanta lui Arnheim, celui obosit de speculaţiile Diotimei pe teme erotice, prin care autorul a ironizat moda unei psihanalitici vulgarizatoare. Între timp Fischel îşi pierde banii şi postul, dar prin tranzacţii dubioase îşi redobândeşte averea. Până la urmă, banii constituie unica lui dragoste sinceră. O epocă favorabilă lor se cuvine să-l recompenseze. Dacă Arnheim era bogătaşul plin de pretenţii spirituale, Fischel e bancherul pragmatic lipsit de spirit. Îi e străin şi spiritul educativ mincinos al tatălui Lindner. Fiul acestuia, Peter, total lipsit de cultură, va împărţi însă cu Fischel dominarea scenei postbelice.

Naraţiunea, dacă o pot numi astfel, ajunge până la declanşarea Primului Război Mondial. Monarhia austro-ungară se află în ajunul dispariţiei. Un ciclu istoric ia sfârşit, un altul e pe cale să înceapă. Pe acesta îl pregătesc „germanismul” antisemit (încă prematur) al lui Hans Sepp şi iudaitatea lui Leo Fischel, transferată din cultură în afaceri; ca şi fugara reapariţie a poetului submediocru Friedel Feuermaul – cultura a decăzut, într-adevăr, „De la Sofocle la Feuermaul” (formulă pe care o invocase Stumm von Bordwehr, după o discuţie „despre genialitate” din salonul Diotomei, încă în capitolul 49) – sau gesticulaţia verbală a revoluţionarului Schmeisser. Ultimii romantici ai iubirii, Ulrich, Agathe, Clarisse, n-au ce să mai caute în lumea realismelor neiertătoare. Utopiile lor se prăbuşesc una după alta.

În schiţele tematic finale, Ulrich îşi încheie socotelile cu epoca, o dată cu izbucnirea războiului. Personajul nu alege exilul în Elveţia, aşa cum va face, peste decenii, autorul, ci se înrolează în armată, ca, odinioară, tânărul

Musil. Împotriva sfaturilor practice ale tatălui, Gerda Fischel pleacă pe front ca soră de caritate. Este o alegere simplă pentru ea, după sinuciderea logodnicului. Pentru Ulrich, opţiunea nu e doar sinucigaşă. Ultimul refugiu, în război, e şi evadarea din starea contemplativă. În deplina-i însingurare, Ulrich nu doar capitulează, după pierderea iluziilor, ci se şi avântă în căutarea echivalentă a unei noi soluţii, desigur tot utopice, dacă e să dăm crezare „utopiei mentalităţii inductive” la care parvine, la capătul milenarismului său utopic.

8

Utopia inductivă marchează, în fapt, sfârşitul utopiilor – ca sfârşit al ideologiilor. Opuşii mai sunt însă şi complementari. Doar am întâlnit *O însemnare în jurnal*. *Schiţă pentru o utopie a vieţii motivate* (65). Omul fără însuşiri e omul lipsei de motivaţii; ceea ce nu-i anulează dorul după ele. El refuză categoric ideologiile. Este însă un „olog întru idei”, într-o măsură superioară majorităţii personajelor literaturii universale. Dacă Sepp e declarat de autorităţi *Suspect din punct de vedere politic* (110), aflăm şi *De ce este Ulrich apolitic* (83). Sepp e fanatic, Ulrich e liberal. Apolitismul nu-l face însă anistoric.

Ce-i drept, tot mai mult îl oboseşte istoria cea mare. Se retrage în propria-i istorie mică, în a cărei aparentă nemişcare condensează istoria veacului şi istoria mileniilor. Refuzul lumii e apropierea ei în alţi termeni. Rarefiată, în plan social, atmosfera învăluie ample zone de umanitate. Retragerea din Austria şi Viena într-o casă cu grădină transformă sufletul individual în avanpost de observare a mutaţiilor europene globale. Un ultim individualist intuieşte apusul individualismului. Un liberal pe sfârşite identifică sfârşitul perioadei liberale. În confruntarea epocală dintre cultură şi putere, un om de cultură se constituie în seismograf al violenţelor ce dau câştig de cauză puterii.

Limba germană s-a dovedit cel mai apt mijloc de sesizare a crizelor europene. Au dovedit-o şi expresioniştii, şi Franz Kafka, şi Hermann Hesse,

şi Thomas Mann. În *Muntele vrăjit*, încheiat de-asemenea cu coborârea lui Hans Castorp în vâltoarea Primului Război Mondial, un capitol e intitulat *Suspect politic*, un altul – *Operationes spiritualis*. Ar putea fi detectate şi alte apropieri, deşi Musil îl considera pe Mann prea tradiţionalist; iar dacă ar fi citit, dintre scrierile târzii ale lui Hesse, *Jocul cu mărgele de sticlă*, cu siguranţă i-ar fi socotit desuet utopismul. Musil tindea să fie mult mai modern în identificări, depăşind modernitatea în direcţia numită ulterior postmodernă…

Omul fără însuşiri e o carte de „semnalizare” – a crizelor intelectului devenit supraintelectual, a intelectualităţii de pe Vechiul Continent, suprasaturată de sine însăşi. Dacă îmi e permis să dezghioc din magma fremătătoare a romanului o principală „idee” ce-l traversează, chiar dacă mereu învăluită şi cu bună ştiinţă pulverizată, ea e articulată în epicentrul crizelor pe care le trăieşte lumea lui Ulrich. Dar Ulrich nu este numai „sluga”, ci, pe măsura în care ia act de întorsăturile trăite, mai este şi „stăpânul” acestei dezagregări, pe care o domină prin puterea conştiinţei sale. Criza culturii, criza valorilor le intonaseră Nietzsche şi spiritele înrudite, inclusiv Mach, chiar dacă indirect, printr-un filtru speculativ. Acest laitmotiv a dominat sfârşitul veacului al XIX-lea. Mai tot ce a urmat, îndeosebi în Austria, a continuat şi a aprofundat diagnosticul. Opera musiliană, de la *Rătăcirile elevului Törless* şi până la *Omul fără însuşiri*, a situat în miezul ei crize multiple, din istorie şi făptuiri, din gândire şi caractere.

În relaţiile sale prioritare cu Agathe şi Clarisse – celelalte personaje fiind subordonate şi ajutătoare –, dominanta lui Ulrich e absenţa oricărei dominante. Ideea coboară în timp până la Meister Eckhart, de la care ar fi luat Musil concomitenţa goliciunii şi a plinătăţii, natura duală a celui ce n-are „însuşiri”, pentru a nu fi unilateral, şi care totodată se deschide omnilateral către univers ca un receptacul al lumii şi, mai cu seamă, al divinităţii: ca o potenţialitate universală. Ulrich nu este, în mod evident, un esenţialist, dar nici măcar un existenţialist nu e, fiindcă nici un „ism” nu i se mai potriveşte. El e însăşi relativizarea – chiar dacă în perspectiva

Absolutului. Exprimă incertitudinea şi fluenţa lumii. Ca fără de „însuşiri”, i s-au dezaxat toate axele. Ideile îi sunt stări de suflet. Nu-şi poate arunca ancora în nisipuri mişcătoare. De aceea se încrede fie în erotism, fie în nebunie – în care nu te poţi încrede. Anormalitatea devine normalitatea deopotrivă a corpului, a sufletului, a spiritului. Cine mai poate disocia anormalul de normal?

Ulrich începe prin a fi un bărbat normal în virilitate. Femeile îi apreciază performanţele. El nu renunţă cu totul la aventuri trecătoare, dar ele încep să nu-l mai satisfacă. Îşi tratează cu ironie amorurile, de la Bonadea la Diotima – degradate fiinţe mitice, chiar şi după nume. Singura iubire profundă îi este rezervată Agathei. Dragostea lor e însă în toate fibrele ei îndoielnică. N-are simplitate şi rigoare, ordine şi constanţă; căci îi lipseşte şansa împlinirii. Potenţele sunt doar potenţialităţi. Agathe se visează în pat cu Ulrich (85), Ulrich se compară cu sclavul scopit de stăpâna lui, aşa după cum îşi castrau zeiţele iubiţii, întru pedeapsă, expropriere şi un viitor inofensiv (86). Ulrich şi Agathe se strâng în braţe şi se sărută, neavansând pe această cale periculoasă (91). O unică „Schiţă mai veche”, probabil abandonată, descrie efectiva *Călătoria în paradis* (94). Iubirea lor rămâne vis, doar umbră a dragostei adevărate – cum întreaga lor viaţă e umbra vieţii reale. Au un corp acorporal, un sex asexuat, o stare extatică neputincioasă în a-i ceda instinctului. Tot dorindu-se, ei nu se pot atinge. Singura lor autenticitate e profund inautentică. Nu pot trăi nici separat, nici împreună. Sunt Doi şi sunt Unul, două fiinţe cu un suflet, precum peştişorii de aur diferiţi şi identici dintr-un acvariu, precum fraţii siamezi, precum *Cele trei surori* gemene, nu doi ci trei (treimea e sacră), eu, tu şi această stare a noastră (86). Ireala lor realitate seamănă cu povestea despre acel dublu al soţului, reprezentantul, înlocuitorul, imaginea lui, întors din lunga captivitate de după Războiul de Treizeci de Ani, pe care soţia nu mai reuşeşte să-l identifice în realitatea sau în alteritatea lui, dacă îi este sau nu îi este soţul adevărat, într-atât de perfect a intrat în rolul pe care-l interpretează: întâmplare pe care Ulrich o povesteşte Agathei (56) – din care Leonhard Frank îşi compusese, în 1927, nuvela *Karl şi Anna*…

Să fie oare acest joc al contrariilor, savant orchestrat, unul blocat în erotism, fie şi androgin, hermafrodit, trans-sexuat? Nicidecum. „Omul posibil” îşi experimentează libidoul, în două jumătăţi gemene, ca pe o trăire metafizică, religioasă, mistică. „Utopia vieţii motivate” şi „utopia mentalităţii inductive” sunt complementare, se susţin reciproc. „Împărăţia Milenară” e căutată, nu e găsită, e depăşită. Concrescent, „starea socială dată” e amendată şi recucerită. Tentativa recontopirii, prin iubire, cu jumătatea pierdută a fiinţei, e implicit o încercare de a redescoperi accesul pierdut către Dumnezeu.

Toate aceste motive, ale unei mântuiri imaginare şi palpabile, întreţes discuţiile dintre frate şi soră pe sute de pagini, ca şi în prelungirea dialogului lor din jurnalul lui Ulrich. Problema de căpetenie constă în realizarea prescripţiei evanghelice de căpetenie: iubirea aproapelui. Legea iubirii e reinterpretată potrivit cu propria lor situaţie, scandaloasă. De vreme ce *Nu e simplu să iubeşti* (54), ajungi la *Tentativa de a iubi un monstru* (59). Trebuie să încerci să iubeşti pe oricine. Orice iubire-a-celuilalt se deconspiră însă ca faţetă ascunsă a iubirii-de-sine. Cum poţi iubi partea geamănă a propriei tale fiinţe? Cum te poţi iubi în oglindă (de pildă, în computer, am spune astăzi)? Ulrich este exasperat, trage în pianul la care cântă Agathe, ar trage la ţintă şi în oglinda reproducătoare a chipului ei – care e şi chipul lui. Eşti şi nu eşti tu însuţi cel iubit, ca frate ori soră, ca vreunul dintre contemporanii mizerabili. E sau nu e altruism autentic acest egoism mascat? În iubire dialogăm sau monologăm?

Colocviile îndrăgostiţilor transferă mistica nocturnă, străjuită de razele lunii, în plină zi: în „fragmentul” *Adierile unei zile de vară* (55) sau în „schiţa” *Soarele străluceşte deopotrivă peste cei drepţi şi peste cei nedrepţi* (58), evocând spiritul „Predicii de pe munte”. Dar, în acest caz, invers decât pare, iubindu-te pe tine însuţi ajungi să iubeşti pe oricine îţi iese în cale, până şi pe ultimul netrebnic. Iubirea reciprocă a celui mai apropiat dintre semeni, frate şi soră, mijloceşte şi iubirea celor de tot străini lor. Oare? Îl iubeşte Agathe pe Hagauer, iubeşte ea amantele lui Ulrich? Îl iubeşte Ulrich

pe Lindner, în taină vizitat de Agathe, ori *Tâmplarul* (126) din preajmă, discuţiile surorii cu el sunându-i de parcă ar face amor?!

Ulrich caută febril, şi înaintea „inducţiei” preconizate, să-şi „motiveze” viaţa, să-i descopere „motivul”, ca şi pictural. Viaţa lui, fără Agathe şi chiar cu ea împreună, seamănă însă cu o „natură moartă”. Cum să reînvie acest tablou? Cum să-i reînsufle căldura sufletească, să-l însemne cu irosita-i însemnătate? Viaţa amândurora e lipsită de substanţă, de moralitate, chiar de senzualitate. Pierdute au fost ele. Ar trebui deci redobândite. Chiar pe căi ocolite. Calea regală e cea pavată cu sentiment. Trăirea e superioară gândirii. Dar poţi, altfel decât prin gândire, salva simţămintele? Dragostea presupune sentiment. Dar cum să construieşti un sentiment? Incertitudinea lui leagă plăcerea de suferinţă, corelează voluptatea cu chinul. Sentimentul e cu neputinţă în afara acestei osmoze; dar nici cu ea nu e posibil. Căci realul dragostei este iluzia iubirii: o utopie, nucleul celorlalte utopii, deduse ori induse. Deconstruite ori reconstruite.

Soluţia e insolubilă, de vreme ce dragostea e şi nebună, şi genială. Aparent-normalii sunt cei mediocri, aleşii sunt aleşi întru anormalitate. Mediocrităţile, crede Ulrich, au dominat până acum istoria; e timpul ca ea să devină genială. Pentru asta însă trebuie rearticulată întreaga psihologie a sentimentului şi a comportamentului omenesc. Jurnalul lui – într-un paralelism vădit cu jurnalele lui Musil – descrie această nouă psihologie. Sentimentul înfăţişat şi analizat combină dragostea cu genialitatea, într-o filtrare ironică. Dovada suplimentară ne-o oferă discuţiile cu generalul von Stumm, care întrerup şi contrapunctează discuţiile dintre Ulrich şi Agathe şi lectura, de către soră, a însemnărilor fratelui ei. Genialitatea e ridicată şi acum la rang de supremă valoare omenească, dar cu lunecarea relativizatoare între *genius* şi *genium*. Sunt şi ele fraterne? Persistă „geniul” şi într-o meserie atât de „ingenioasă” precum, în armată, cea a „geniştilor”?! (Vezi conversaţia depănată în două capitole şi un „fragment”, 48, 49, 50.)

Geniali vor să fie Clarisse, Meingast, chiar Hans Sepp. Şi cei nebuni, şi cei ce gesticulează, şi netrebnicii urmăresc acest scop. În eforturile lor suprasolicitante, exaltate ori de-a dreptul demente, toţi îşi irosesc sufletul,

îşi compromit sentimentele. Dar obsesia lui Ulrich, genialitatea *versus* mediocritatea, obsesie caracteristic nietzscheană, este şi obsesia Clarissei. Din cauza ei îşi pierde ea treptat minţile. În acest plan, se simte înrudită cu Moosbrugger. Un criminal nu poate fi mediocru. (Nu sunt „criminali”, în căutarea „Împărăţiei Milenare”, şi Ulrich cu Agathe?) Degeaba încearcă Ulrich s-o convingă pe Clarisse de mediocritatea lui Meingast, dindărătul vorbăriei genialoide al acestuia. Lumea şi-a irosit geniile, crede ea, dar ele trebuie reinventate. Dacă altfel nu merge, atunci prin boală şi nebunie. Numai ele îi par încărcate de graţie, într-o existenţă disgraţioasă. În ospiciu, ea îi elogiază pe nebunii care ar gândi mai mult şi mai bine decât aşa-zişii sănătoşi (62). Hermafrodită fiind (89), nebunii îi sunt surori (93). Epoca în decădere o cheamă pe ea ca pe un nou Ioan Botezătorul (63), ca pe Sfântul Francisc de Assissi (112), ca pe Iisus–Nietzsche (113), un nou Mesia–Supraom (123). Prin dezechilibru mintal, ea îşi asumă, într-o lume fără sens şi har, un rol mântuitor.

Utopii grave şi ridicole, dar obligatoriu mântuitoare: legătura dintre Ulrich şi Agathe, dintre Clarisse şi Ulrich. Imperiul habsburgic a sucombat în falsele-i iluzii de măreţie. Ulrich le constată, totuşi nu le judecă. E şi el o parte din dezagregarea întregului. „Însuşirile” s-au topit peste tot. Ulrich trăieşte lucid criza globală şi tocmai prin asta se ridică mai presus de ea. Sentimentele lui transferă în gândire „dezordinea şi suferinţa timpurie” (pentru a parafraza titlul unei povestiri a lui Thomas Mann, scrisă după Primul Război Mondial). Dar oare înţelegerea impune haosului rigoare? Poate fi dezordinea reordonată? Greu, aproape imposibil. În acest transfer se poticneşte şi arta. La rândul ei, îşi tot reia opintelile. Nu mai puţin adevărată este jumătatea cealaltă, geamănă, a observaţiei: oricât de utopică, numai arta oferă soluţia. Lui Ulrich. Lui Musil. Nouă.

9

Dichtung und Wahrheit: poezie şi adevăr. Formula goetheană renaşte din nou şi din nou în literaturile de limbă germană. Poezia adevărului

reapare ca adevăr al poeziei. O subiectualitate împlineşte un obiect. Arta desăvârşeşte o lume.

În continuarea antumelor, aflăm şi în postume multe despre artă. Încă în antume, Walter şi Clarisse, aşezându-se la pian spre a cânta la patru mâini, încercau şi nu reuşeau să parvină la o oază de linişte în căsnicia lor. Acum, *Clarisse îl vizitează pe Walter la „Atelier”*, în atelierul său de pictură, dar eşuează într-un război al sexelor (96). Walter e compozitor şi pictor fără operă. Toţi sunt, în cele din urmă, simple posibilităţi nerealizate, genii fără operă. Clarisse vede corect oamenii ca doar jumătăţi de oameni. Pentru ea lumea e parcă populată de cadavre. Ea vrea să stăpânească haosul, dar îl răspândeşte. Ajunge să vorbească în versuri, care nu sunt decât goale combinaţii şi repetiţii de cuvinte, semne fără sens, nici măcar de Ulrich descifrate (117), înspăimântătoare pentru *Grecul* întâmplător întâlnit (121). Şocat de un tablou al lui Velasquez, la Roma, Clarisse trece din starea ei verde într-alta roşie (114). După internarea finală, ea pur şi simplu – ni se spune – iese din tablou (123).

Walter ilustrează estetismul lumii, hipertrofiat în intenţie, degradat în fapt. Meingast aderă la aceeaşi ultraestetizare, în delirul său despre muzică, un dans al cuvintelor menit să vrăjească auditoriul, copie contrafăcută după *Aşa grăit-a Zarathustra* (82). Reproducerile de tablouri din locuinţa lui Lindner sunt de prost gust, fiindcă pedagogul dispreţuieşte, nemărturisit, frumuseţea, moralizând împotriva nesăbuinţei artistice (84). Agathe e o fiinţă prin excelenţă artistă, dar îndoielnică în artisticitatea fiinţei sale, care, după spusele ei, seamănă tot unei cărţi neterminate, alcătuită din frânturi de versuri.

Lumea e o lume estetică, în consecinţă fantastică, articulată de fantezie din fantasme – şi pentru Clarisse, şi pentru Agathe, şi pentru Ulrich. El vizitează Hoftheater, ascultă muzică, participă la un bal mascat (oamenii sunt, oricum, măşti), în principal îşi compune însă jurnalul, tot din eboşe, ca pe un substitut al intenţiilor sale literare nerealizate. Şi irealizabile. De ce? Poezia a încăput pe mâna unor diletanţi de genul lui Feuermaul. Ei sunt personajele adecvate unei lumi fărâmiţate şi degradate, în criză de

personalităţi. Omul nu mai are consistenţă, de unde să-şi ia forma o operă de artă?! Totul s-a fragmentat, este fragmentat. Redobândirea genialităţii irosite e obsesia tuturor. O exprimă, în felul lor, Clarisse şi Ulrich. Clarisse e nebună. Ulrich e neputincios. El vrea să scrie şi să simtă cât de ridicol e – nu ceea ce scrie, ci însuşi scrisul, actul şi orgoliul scrisului. Omul fără însuşiri e un om fără operă.

Viaţa a ajuns toată o aparenţă a esenţelor, o imagine a autenticităţii, un vis al realului, o umbră a existenţei. Viaţa şi arta au fost, laolaltă şi osmotic, reduse la o „*nature morte*” (54). Amândouă sunt moarte. Frumoase şi moarte, agreabile şi moarte, insuportabile şi moarte. Totuşi, doar arta ajută ca viaţa să fie suportată. Arta reînsufleţeşte, atât cât poate, mortificata fiinţă omenească. În ce fel?

Printr-o conformare la *natura moartă*, prin asumatul ei transfer. Marea performanţă a romanului în asta şi constă: în transferul poetic al stărilor de criză, în identificarea simpatetică a nonidentităţii, în formularea – şi formarea – lipsei de formă. Aceasta este performanţa epocală a lui Musil, prelungind creaţia unui Mach, Freud şi Wittgenstein, Rilke, Kafka şi Broch, la care izbândeşte tot mai evident imposibilitatea izbânzii şi imposibilitatea de a mai opera, în accepţiunea tradiţională, cu vreo operă. Sfârşitul de veac şi începutul de secol următor au făcut plinătate anume din golul resimţit, diagnosticându-l ca goliciune au obţinut plenitudinea.

Universul lui Musil nu e, nici ca artă, altceva decât umbră şi vis. El pluteşte şi freamătă pe frânturi de nori, exact aşa cum îşi resimţise Ulrich lumea proprie. Realul făcut ferfeniţă nu mai poate fi salvat decât în şi ca ideal poetic-muzical. Nu e însă vorba decât tot de o salvare iluzorie, prin iluzii. Programul autorului, ca şi al personajului, e să ia în stăpânire irealitatea, acest tărâm al umbrelor, al răsfrângerilor jucăuş sub-pământene şi supra-pământene.

Paradoxul: Musil ţine să fie cât mai exact, mai precis, mai convingător în acest efort al său halucinat şi halucinant. Tocmai în măsura în care e frustrată de realitate, epoca se cuvine surprinsă astfel. Dar cum să prinzi în determinări – fie ele şi volatile – indeterminatul? Frângerea întregului

prefigurează succesul (şi) ca pe o înfrângere. Căci dacă ansamblul scapă privirii unitare, atunci vederea trebuie să se mulţumească doar cu părţi disparate. Dacă lumea se împotriveşte sintezei, atunci nu rămân decât mereu reluate „analitici”, altele decât cele experimentate de către Wittgenstein. Imperiul, oraşul, personajul, caracterul s-au atomizat. Perceperea concordantă cu atomizarea trebuie să fie lăuntric discordantă, altfel decât în subiectivismul lui Mach. Minusculul receptat cu grandoare, ca infinit al indefinitului, ca redefinire a nedefinibilului, ca variaţiuni nesfârşite pe teme inexistente, proprii inexistenţei: postumele împing contrariile de acest fel până dincolo de limitele explorate anterior.

Postumele sunt, fără îndoială, partea cea mai modernă a romanului. Dar nu e vorba de o modernitate propriu-zisă, ci de ceva numit „postmodernitate” tocmai ca ne-mai-fiind-tocmai-modern. Şi nu e vorba nici de un roman propriu-zis, ci de un „poem în proză”, debordându-şi toate malurile cartografiate odinioară – sau de un „text” situat mult mai departe, pe teritoriile teoretic circumscrise, decât vreo altă „operă deschisă”, fiindcă nici nu mai este o propriu-zisă operă.

Un om fără însuşiri (Ulrich *sau* Musil? Ulrich *şi* Musil) se înstăpâneşte peste o lume fără însuşiri – deci fără stăpân, transcendent ori imanent. În proiecţiile textului, de un misticism pământesc, lucid, fără însuşiri e şi Dumnezeu. Mai deplin fără însuşiri decât în Vechiul Testament, unde măcar Se revelează adepţilor Lui. Nimic asemănător nu se mai poate întâmpla într-un timp apocaliptic ce se apropie de anul 2000 – după modelul terifiantului an 1000. Crizele se înteţesc din nou. Primul Război Mondial semnalizează începutul unei a doua catastrofe mondiale. S-ar putea ca urmaşii să fi uitat avertismentele acumulate treptat în Capitala unui Imperiu aflat în agonie. Rostul scriitorului e să li le reamintească. Şi să descrie tentativele – eşuate – de mântuire pe care încă generaţia taţilor le încercase, pe care continua apoi să le varieze generaţia unor fii asemănători cu Ulrich sau cu alţi dansatori pe sârma întinsă între prăpăstii.

Mântuirea nu poate fi – deci ea trebuie să existe! Nu ajung tablourile pictate în culori sumbre. Omul simte nevoia luminii paradisiace. Iubirea

singură îi poate fi purtătoare. Ea e cunoaşterea autentică, printre atâtea inautenticităţi ale minţilor deşarte. Paradisul e rezervat celui care iubeşte. Nu contează dacă e necredincios. Ulrich şi Agathe sunt mistici fără credinţă. Sunt artişti ai iubirii imaculate. Dumnezeu este Artistul Veşnic. El a creat totul prin Iubirea-de-Tot. E modelul suprem. Dincolo de divizarea în bărbat şi în femeie. După cum Maria nu e doar femeie, iar Iisus – nu doar bărbat. Viaţa fiecărei perechi ar putea, aşadar, nesocoti desperecherea şi împerecherea. Să se remodeleze, cu geniu, în mod creator.

Pe omul de rând păcătos nu-l înfrăţeşte cu Dumnezeu decât arta, adică iubirea. Cum altfel ar putea să parvină însă el la această frăţietate decât prin cufundarea în propriul lui suflet, în sentimentele sale intime, din care, şi numai din care, îi vor răsări şi gândurile?! Utopia „*celeilalte stări*” – laitmotiv al postumelor – vizează în ultimă instanţă un tărâm religios, dar până acolo ea explorează *această stare*, de dincoace şi dinlăuntru. Individul a ajuns pradă individualismului extrem. Nu va ieşi din strânsoarea lui decât exacerbându-l. Soluţia eliberării din criză e criza dusă până la capăt. Psihologia mijloceşte teologia.

„Împărăţia Milenară” mijeşte peste şi la antipodul celorlalte împărăţii, reale ori imaginare. Pentru oameni, chiar şi această perspectivă rămâne liliputană. De aceea, numai dacă se va asuma liliputan, Ulrich-Guliver va reuşi să fie implicit şi uriaş, adică geniu. Demn de explorat este minusculul „eu”. Poate va conduce înapoi la viaţă. Omul e ferecat în persoana lui ca într-o închisoare – din care vrea să evadeze. Fidelitatea faţă de sine e primul pas. Al doilea – cel de-al doilea om. Revenim la Adam şi Eva, de după toate păcatele şi… dinaintea oricărui păcat. Adam se iubeşte pe sine, de aceea o iubeşte pe Eva. O găseşte pe ea, de aceea se regăseşte pe sine. Un program în aparenţă modest. Prima înfăţişare a „stării celeilalte” e identificarea celeilalte jumătăţi a omului: jocul sinelui în oglindă. Poate fi narcisismul egocentric o „ieşire” din robia străinătăţilor şi înstrăinărilor? Poate Eva să ajungă Maria, iar Adam – Iisus?!

Raiul e deocamdată insular. Casa proprie, grădina proprie, oraşul propriu sunt insule şi ele. Nu mai puţin – sufletul propriu. Ulrich şi Agathe,

Clarisse şi Ulrich evadează în insulele sudice. Insula e toposul utopic de bază. Ulrich îşi multiplică utopiile şi în singurătate. Prin astfel de exteriorizări poetice îşi multiplică ei interioritatea. Chipul lui e chipul lui Musil în oglindă. Dificultatea, pentru unul ca şi pentru celălalt, e să aproximeze totul cu precizie. Inclusiv permanentul vis de a părăsi această stare de dragul „celeilalte stări”. Lunecarea între stările contrastante e privilegiul artistului.

„Eseist” vine de la „*essayer*”, a încerca. Ulrich încearcă să se surprindă. Musil încearcă să-l surprindă. Pe Ulrich îl imaginează ca incapabil de a ajunge romancier. Dar şi pe el îl pândeşte această incapacitate. Nu mai puţin decât personajul său, întreprinde şi el tentative după tentative. Ca eseist. Ca poet. El face ştiinţă, filosofie, teologie. Stihia lor unificatoare e poezia. Maxima raţionalitate îşi asumă o cutezătoare iraţionalitate. Gânduri clare sunt amalgamate cu simţăminte difuze. Efectul e aparent confuz. Ca în marea muzică, limpezimea survine prin reaudiere. Musil şi-a rugat cititorii să-i citească măcar de două ori cartea, o dată detaliile şi o dată întregul. E un îndemn de muzician.

Cum să treci confuzia în claritate? Meditativ-muzical-poematic. Musil cere un cititor apt să-l înţeleagă, să-l audă, să vibreze la unison cu el. Cititorul poate să-l şi abandoneze – sau să i se abandoneze. Lectura lui e dificilă şi încântătoare. De fapt, cititorul pendulează laolaltă cu autorul între greu şi uşor, complicat şi jucăuş, dens şi aerian. Dualităţile l-au exasperat pe Musil în timpul elaborărilor neîncetate, iar ele n-ar fi încetat şi dacă ar mai fi trăit multă vreme. E soarta poeţilor în vremuri de restrişte. Ei sunt asemenea divinităţilor necunoscute sau împăraţilor nerecunoscuţi. Robert Musil a creat un univers al cărui unic dumnezeu şi împărat, proprietar şi maestru de ceremonii va rămâne atâta timp cât vor fi pe lume cititori. Răbdarea fiecăruia dintre aceştia va fi de fiecare dată răsplătită de el – împărăteşte.

II

HEINRICH HEINE –
CONTRIBUŢII LA ISTORIA RELIGIEI ŞI FILOSOFIEI ÎN GERMANIA

„Şi cum se mai pricepea el să-i trateze pe germani şi ceea ce este german!”
Nietzsche despre Heine

După modelul parafrazării gradelor de rudenie atribuite de Heine unor filosofi, el însuşi ar putea fi socotit un nepot al clasicului Goethe şi un fiu al romanticului Friedrich Schlegel. „Tatăl” l-a înzestrat cu rafinament ironic şi cu darul exprimării aforistice. A audiat, la un moment dat, prelegerile universitare despre istoria limbii germane ale „unchiului” August Wilhelm Schlegel. Îndeobşte, el a urmat generaţiei născute aproximativ cu o pătrime de veac înainte, lui Hölderlin, Novalis, Tieck, Wackenroder, E.T.A. Hoffmann, Clemens Brentano. În siajul unei asemenea pleiade, e greu să te situezi la un nivel valoric echivalent. În genere, nu e simplu ca spre finalul extraordinarei înfloriri spirituale germane – de la sfârşitul veacului al XVIII-lea şi din primele decenii ale secolului al XIX-lea – să menţii ştacheta la aceeaşi înălţime: fie şi numai în capacitatea de a practica îngemănat poezia şi filosofia, mai împlinindu-le şi cu cea de a treia stihie romantic-germană, muzica.

1

Heine s-a născut, ca fiu de comerciant evreu, la 13 decembrie 1797 (potrivit indicaţiei proprii, în 1799), la Düsseldorf. A început să se afirme prin tentative vagi în domeniile comerţului. A studiat apoi la câteva universităţi, la Bonn, Berlin şi Göttingen: la ultima chiar a obţinut titlul de doctor, dar i s-a refuzat cariera didactică.

Din 1822 publică volume de versuri, întâmpinate curând cu entuziasm. În 1828 trece de la iudaism la protestantismul luteran; iar la botez, îşi schimbă prenumele din Harry în Heinrich. Întreprinde călătorii şi le descrie. În mai 1831 se mută la Paris. Exilul îi devine definitiv după decizia guvernamentală din decembrie 1835, care îi interzice în patrie toate scrierile, laolaltă cu ale grupului „Tânăra Germanie”. Pentru a supravieţui cere statului francez o pensie, pe care o şi obţine din 1836 până în 1848. Revine în Germania doar pentru două scurte vizite, în 1843, toamna, şi în 1844, vara. Curând se îmbolnăveşte. E ţintuit la pat din mai 1848 până la moartea survenită la 17 februarie 1856.

Heine a ţinut să dureze punţi de legătură culturală între patria sa de adopţie şi cea natală. Din acest imbold a scris în 1832–1834 două eseuri-studii: *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland / Contribuţii la istoria literaturii frumoase moderne în Germania*, extins apoi sub titlul *Die Romantische Schule / Şcoala romantică*; şi *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland / Contribuţii la istoria religiei şi filosofiei în Germania*. Primul a fost terminat la începutul lui 1833 (noua formă datează din 1836), al doilea – la sfârşitul anului 1834. Ele au fost tipărite mai întâi în reviste, în versiune franceză (ulterior reunite în volumul *De l’Allemagne*). În original, ele au apărut în Germania într-o ordine inversă, în 1835 – „istoria religiei şi a filosofiei”, în 1835/1836 – „şcoala romantică” (mai ales aceasta a pricinuit amintita măsură punitivă împotriva autorului).

Heine şi-a propus, aşadar, să familiarizeze publicul intelectual francez cu religia, literatura şi filosofia germană, în speţă să-l ajute în a depăşi

„enigma inospitalieră” ce plana tocmai asupra filosofiei. Textele le-a conceput ca prin excelenţă de instruire. Cum a surclasat modestul său scop de popularizare, care îşi declina până şi abilitarea profesională în teologie şi metafizică?! Evident, prin forţa de sinteză, ce decupa din hăţişul istoriei „numai problemele mari”; prin împletirea decodării obiective cu opţiunile subiective, chiar partizane; prin ştiuta-i capacitate de a alterna seriozitatea cu ironia muşcătoare; şi, deloc în ultimul rând, prin stilul său fermecător. Câte ceva din toate acestea pretinde totuşi detalieri.

2

Cele trei „cărţi” descriu, prima – instaurarea luteranismului, a doua – antecedentele filosofice din alte ţări şi din Germania, iar a treia – recenta filosofie „clasică” germană. Ipoteza de bază argumentează descinderea filosofiei moderne, în genere, şi a celei germane, în particular, din creştinism – cel originar, apoi cel catolic, *pro* şi *contra*, în fine, cel protestant, favorabil libertăţii de cuget. Finalul jucăuş al „cărţii” a doua rezumă istoria divină de până la iudaism, prin decisiva înnoire creştină, până la înflorirea şi moartea spiritualismului deist. Ideea creştină originară ar consta în postularea unei relaţii antinomice între suflet şi trup, înteţită – în răspăr cu Întruparea originară – până la un elogiu al spiritului întovărăşit de refuzul materiei. Dublul efect ar fi îmblânzirea umanităţii şi înstrăinarea acesteia de lume. Catolicismul ar fi fost constrâns să admită anumite concesii lumeşti, de pildă în artă. Numai protestantismul ar fi restabilit deplina unitate a extremelor, curând după rigorismul iniţial al Reformei. Astfel, luteranismul ar fi intrat într-o intimă consonanţă cu vechiul panteism popular german, favorizând din plin realizarea raţionalităţii germane, într-o izbânditoare filosofie autonomă.

Heine se mărturiseşte creştin, adept al Întrupării cristice şi al reîntruchipării luterane a valorilor biblice genuine. Pe urmele lui Luther, el denunţă catolicismul papal, obligat să recurgă în spiritualismul afişat la sprijinul bancherilor evrei. Iudeii şi catolicii comiseseră laolaltă trădarea

surselor, iar la antipodul catolicismului „iudeo-gnostic", abia Reforma s-a reataşat autenticei tradiţii „iudeo-deiste".

Viziunea axată pe Iisus Hristos ca suprem model de înfrăţire între sacru şi profan, spirit şi trup, divinitate şi umanitate (urmată de Luther, dar confirmată şi de Spinoza, „văr" al dumnezeiescului Iisus şi excomunicat, precum marele său predecesor, de iudeii dogmatici, „această gardă elveţiană a deismului") – viziunea lui Heine necesită unele precizări terminologice. Polaritatea cu care operează precumpănitor este „spiritualism" *versus* „senzualism". Prin aceşti termeni, el nu înţelege însă sursele cunoaşterii, ci modalităţile gândirii. Una preamăreşte spiritul, cealaltă reaşează în drepturi natura şi trupul, materia şi simţurile. În etapele şi variantele sale, creştinismul ba a împletit spiritualul cu trupescul, ba a hulit simţurile. Heine simpatizează eforturile de joncţiune, atât deiste, cât şi panteiste. În această adeziune, el rămâne artist, poet, un îndrăgostit de lume şi de transfigurarea ei sensibilă. În acelaşi timp, e prea german şi prea îndatorat preferinţelor idealiste ale culturii sale, ca să cedeze ispitelor materialiste – în primul rând engleze, apoi şi franceze. Atenţie însă: cuplul „idealism"–„materialism", cu valoare ajutătoare, desemnează la el doar relaţia dintre ideile *a priori*, înnăscute, şi cele *a posteriori*, îndatorate experienţei. În acest sens originează el filosofia din alternativa Platon–Aristotel. Şi în această accepţie îi consideră pe greci, în ansamblu, mai degrabă „idealişti", iar pe romani (cu limba lor latină cu tot) – „materialişti". Dintre „fiii" lui Descartes, doar Locke ar fi fost „materialist" – precum, mai târziu, unii francezi, cum ar fi Lamettrie. Germanii, în schimb, au fost şi au rămas „idealişti", în sensul apriorismului dus de Kant la izbândă. Crucială îi pare însă autorului relaţia (perturbată, restabilită, în cele din urmă din nou stricată de către târziul Schelling, nu întâmplător în temeiul misticismului său catolic) dintre „spiritualism" şi „senzualism".

Eseistul mai operează des cu două concepte. „Panteismul" nu prezintă dificultăţi de înţelegere, nici ca dominantă presupusă a unei Germanii păgâne şi creştine, nici ca valorificare germană a lui Spinoza, în mod deschis de către Goethe, mai ascuns de către timpuriul Schelling, în

filosofia naturii. Ambiguu pare în schimb „deismul” constant invocat, fără vreo disociere de „teism”. Acest „deism” are şi un sens particular, dar şi unul extins şi retroactivat, până înglobează întregul iudeo-creştinism. Heine descinde din Epoca Luminilor, care, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, conferise deismului un rang privilegiat. Deismul coincidea pe atunci acelei „religii naturale” în care Dumnezeu, creator al lumii, era imaginat ca retrăgându-se după actul creaţiei, lăsând lumea în desfăşurarea ei naturală, fără a mai interveni în mersul ei prin ulterioare acte de revelaţie supranaturală. Deismul raţionaliza credinţa şi se opunea, ca religie a liber-cugetătorilor, teismului bisericesc dogmatic. Desigur, iniţial, ea se despărţise şi de panteism. Dar Heine procedează la o lărgire a premiselor deiste, cuprinzând astfel sursele şi înnoirile iudeo-creştine, considerate a fi cele mai valoroase, la antipodul anchilozărilor dogmatice. El preconizează, totodată, combinaţii particulare între deism şi panteism. Ambele operaţii îi certifică descendenţa din Epoca Luminilor, îl atestă ca raţionalist şi liber-cugetător, adept al unităţii neîngrădite de canoane dintre „spiritualism” şi „senzualism”. Ca şi în multe alte scrieri, ascuţişul criticii sale e îndreptat împotriva dogmatismelor, nu importă dacă iudaice ori catolice, pietist sau ortodox protestante, în plan religios, ca şi a celor extrem spiritualizate în plan filosofic. Libertatea de gândire el o celebrează ca fiind achiziţia cea mai de preţ, datorată lui Martin Luther şi Moses Mendelssohn, lui Baruch Spinoza şi Gotthold Ephraim Lessing.

3

René Descartes a fost întemeietorul gândirii filosofice moderne, prin eliberarea ei din chingile scolasticii. Din Franţa, Descartes a trecut în Olanda, avanpostul noilor libertăţi. Cei trei „fii” ai săi au fost materialistul John Locke, idealistul Gottfried Wilhelm Leibniz şi panteistul Baruch Spinoza. Germanii nu l-au agreat pe cel dintâi, l-au continuat pe al doilea, dar l-au şi filtrat prin achiziţiile celui de al treilea. În acest fel şi-au fortificat ei libertatea spiritual-senzorială, pe care au dobândit-o de la cel mai mare

german, Luther, şi căreia i-a rămas în chip exemplar fidel, şi Lessing, al doilea mare german. Amândoi au fost măreţi în spirit şi în faptă, prin operă şi prin viaţă, unitate preţuită mult şi la Spinoza, dar absenţa căreia îl îngrijorează oarecum pe autor în privinţa celui de-al treilea mare german, Immanuel Kant. O anumită slăbire a aceleiaşi legături îi tempereaza laudele atât faţă de Johann Gottlieb Fichte, om integru dar vulnerabil în gândire, cât şi faţă de Johann Wolfgang Goethe, artist eminent dar marcat de prudenţe filistine, chiar în raportarea la „cazul” Fichte.

În comentarea iudaismului şi a creştinismului, în caracterizarea scriitorilor şi a filosofilor, Heine are mereu opţiuni personale, presărate cu ironii înţepătoare. El este germanul, probabil, cel mai francez. Îşi adoră limba şi cultura, nu-şi trădează niciodată această iubire, ci o fortifică prin satirele lui virulente, „autocritice” în plan naţional – cea mai celebră, cu adevărat exemplară, fiind *Deutschland*. *Ein Wintermärchen* / *Germania*, *O poveste de iarnă*, epopee ironică, scrisă după prima dintre cele două reveniri acasă, amintite mai sus, şi apărută în 1844. Poetul şi eseistul au, deopotrivă, o luciditate remarcabilă, servită şi de contactele îndelungate cu libertăţile franceze, chiar cu libertinajul galic. Nu fără sprijinul lor pătrunde el până în miezul antinomicelor silogisme germane, în care premise libere pot fi deturnate – logic şi legic, cum altfel? – spre concluzii nelibere; în care judecăţi suple se degradează uneori în prejudecăţi rigide, iar personalităţi eminente mai şi bătătoresc calea spre dictatul autoritar, pentru a sfârşi, ei ori fiii lor, în chingile cenzurii sau într-un exil fără întoarcere.

4

Iată-ne ajunşi la cea mai amplă şi mai originală „carte” a volumului, cea de a treia. Ea dă în vileag insolita, poate chiar insolenta, concepţie a scriitorului despre joncţiunea istorică dintre Revoluţia *politică* franceză şi Revoluţia *filosofică* germană. Calea parcursă de Germania, de la religie, prin filosofie, doar în cele din urmă către politică, îi pare în principiu mai adecvată decât asumarea bruscă a practicii revoluţionare din Franţa. Pentru

Germania, politicul rămâne mai degrabă un viitor nebulos, eventual terifiant (voi reveni la schiţa acestei perspective ipotetice); dar certe sunt încă de pe acum primele două verigi experimentate, religiosul şi filosoficul. Important este însă modul în care filosofia teoretică germană îi *corespunde* practicii politice franceze şi o mai şi *compensează* pe aceasta prin împliniri proprii. Relaţia dintre practică şi teorie n-a lipsit nici din istoria Franţei, căci Maximilien Robespierre a fost doar mâna care a tradus în fapte spiritul lui Jean-Jacques Rousseau, realizând un soi de joncţiune brutală a duhului cu trupul. Germania a „întrupat” spiritul mai întâi în senzualismul lui Luther, mai cu seamă în miraculoasa lui limbă întemeietoare, iar apoi în asanarea neînfricată a literelor de către Lessing. N-a fost totuşi îndeajuns pentru ca germanii să parvină la practică. Terenul lor predilect a rămas teoria. Şi pe acest teren au ajuns filosofii germani la prescurtarea ideală a segmentelor reale parcurse de către Revoluţia Franceză.

Mai în joacă, mai în serios, Heine îşi enunţă paralelismele, ajunse celebre: între Kant şi Robespierre, Fichte şi Napoleon, Schelling şi Restauraţia. „Marele mic-burghez” Robespierre e, în fapt, mai mărunt decât Kant, dar structural seamănă între ei: au aceeaşi cinste neiertătoare, lipsită de poezie, acelaşi dar al neîncrederii metamorfozate în critică, aceeaşi vână filistină. Immanuel e în domeniul gândirii mai demolator, mai terorist, decât este Maximilien în cadrul Convenţiei. Critica teologiei speculative nu e cu nimic mai puţin decisă decât luarea cu asalt a instituţiilor sociale. Revoluţia lui Kant e într-adevăr copernicană în radicalismul ei: în urma rupturii dintre „lucrul pentru noi” şi „lucrul în sine” oamenii se descoperă neştiutori ai esenţelor, asemenea prizonierilor peşterii lui Platon din *Republica*, în consecinţă ei ajung frustraţi şi de dovezile tradiţionale cu privire la existenţa lui Dumnezeu. Kant ucide astfel deismul, iar pe leşul acestuia, rezultat din acţiunea distructivă a criticii raţiunii speculative, critica raţiunii practice nu mai reuşeşte să-l reînsufleţească, în ciuda eforturilor întreprinse. Tot ce poate obţine Kant – crede Heine – e ca tragediei să-i urmeze farsa!

În *Cuvânt înainte la ediţia a doua*, din 1852, autorul recunoaşte cu smerenie erorile comise în ceea ce priveşte divinitatea; deismul, se

corectează el, trăieşte, continuă să fie viu. Asistăm, în fapt, la autocritica unui creştin fortificat în teism. Căci diagnosticul prăbuşirii deismului propriu-zis, luminist-raţionalist, rămâne corect; şi este confirmat, în continuare, de constructivismul lui Fichte, de filosofia naturii lui Schelling, de enciclopedismul lui Hegel.

Despre Hegel lucrarea nu ne mai oferă detalii. Aflăm doar că el încheie „revoluţia noastră filosofică" printr-o sinteză care îi depăşeşte pe antemergători. Atenţia lui Heine o acaparează treimea Kant–Fichte–Schelling. Profesioniştii ulteriori ai istoriei filosofiei germane vor fi în drept să considere observaţiile lui ca fiind lacunare şi superficiale. Într-adevăr, din *Critica raţiunii pure*, singura carte kantiană tratată, Heine nu reţine decât premisa disocierii dintre „*phaenomena*" şi „*noumena*", precum şi consecinţa incognos-cibilităţii lui Dumnezeu ca „*noumenon*". E puţin şi nu în toate exact – întrucât Dumnezeu va ajunge Idee metafizică, din transcendentă şi regulativă faţă de sistemul naturii – imanentă şi constitutivă faţă de domeniul „practic" al acţiunii umane. Dar atât cât este se situează în prelungirea logicii proprii asupra legăturii dintre teologie şi filosofie. *Doctrina ştiinţei* lui Fichte e şi ea rezumată sumar, comentatorul cedează curând ispitei – firească la un artist – de a se ocupa de viaţa filosofului, plină de frustrări, şi mai ales de episodul învinuirii sale de „ateism" (la fel de neavenită ca o similară interpretare a lui Spinoza). În această privinţă, inserează lungi extrase din jurnale şi scrisori. Urmează observaţia după care Schelling răstoarnă teza fichteană de bază, nu mai construieşte realul din ideal, ci deduce idealul din real: la el natura devine idee. Prin asemenea enunţuri Heine încearcă să-l scape pe cititorul francez nespecialist din labirintul demonstraţiilor originare. Schelling ar fi un imitator al lui Fichte, îndatorat, cu ideea sa fundamentală, panteismului spinozian. Kant e redus la critica nimicitoare, Fichte – la construcţia de sistem, Schelling – la transferul gândirii în poezie, anume poezia constituind forţa şi slăbiciunea lui, la început forţa, apoi slăbiciunea, până la degradarea ei în profetizare.

Să nu uităm minima distanţă în timp care-l desparte pe comentator de filosofii înfăţişaţi. De mirare nu este ceea ce încă *nu* înţelege din ei, ci cât de mult a reuşit să priceapă *despre* ei şi *cum* a reuşit să-şi exprime priceperea. Privirea lui e, în ambele sensuri, proaspătă. E vie şi globală, frapantă şi şocantă. Nu e privirea unui specialist, cu atât mai puţin a celui poreclit de germani „*Fachidiot*" – „idiot al specialităţii sale". Pe Heine îl interesează panoramările; şi implicarea filosofilor în logica istoriei. Gânditorii germani, teologi sau filosofi, sunt pentru el figuri de seamă pe tabla de şah a istoriei naţionale şi universale. Din această perspectivă amplă îl compară pe Kant cu Convenţia, pe Fichte cu Imperiul, pe Schelling cu Restauraţia – etape ale recentei istorii franceze. Fichte îi apare *ca* Napoleon, întrucât ambii celebrează pe marele şi neîndurătorul Eu, pentru care gândul şi fapta sunt una. Schelling îi pare *ca* Ludovic al XVIII-lea (personalizarea Restauraţiei îmi aparţine) fiindcă, mai întâi, reprezintă reacţiunea restauratoare în bine, prin împăcarea spiritului cu natura; iar apoi, în rău, deoarece Schelling devine un „renegat" al identificărilor sale din filosofia naturii, o umbră catolică, mistică, dogmatică a lui însuşi, cel de odinioară. Cu cine ar putea fi asemuit Hegel – nu mai aflăm.

5

În viziunea sa finală, unde el însuşi se aventurează în profetizări, chiar dacă într-un stil jucăuş – Heine ne spune însă la ce ar trebui să se aştepte francezii din partea germanilor kantieni, fichteeni, schellingieni. Ironia face, în acest sfârşit de text, casă bună cu accentele apocaliptice.

Creştinismul i-a îmblânzit pe germani, dar ei vor reveni la brutalitatea străvechii lor mitologii, pe care marea lor filosofie doar a variat-o sub măşti speculative. Heine nu-l agrea deloc pe Robespierre, în ochii lui acesta nu fusese un geniu, ci doar un terorist filistin. Nici Kant nu prea avea stimă pentru ideea de geniu, izgonind geniul în artă; dar gândirea lui mistuitoare se adeverise a fi „de-lumi-zdrobitoare" în mult mai mare măsură decât practica „bunului Maximilien". Atenţie însă: Revoluţia Franceză va părea o

idilă nevinovată comparativ cu piesa ce se va juca în Germania; iar Sfânta Alianţă – o reacţiune blândă.

Ce putea să vizeze Heine prin această previziune apocaliptică? Nu atât Revoluţia din 1848, la care ar fi fost lesne să se refere, în prefaţa din 1852, ca la o experienţă consumată. De astă dată satirizarea jumătăţilor de măsură în viaţa socială a ţării sale (din amintita „autocritică naţională” a vestitului său poem epic) face loc unor sumbre accente patetice. „Şi veni-va ceasul.” Care ceas, de vreme ce avertismentul le este adresat în mod expres francezilor? Dacă e o profeţie, şi este, atunci numai noi, urmaşii, îi putem identifica adresele intuite. O dată: înfrângerea Franţei, în 1871, de către Germania lui Wilhelm I şi Bismarck. Apoi: capitularea Franţei, din 1940, în faţa trupelor lui Hitler. E prea mult? Trebuie doar recitit acest final. Şochează mai cu seamă asocierea violenţei barbare cu kantienii, fichteenii, schellingienii. Heine a demonstrat însă putinţa *echivalării* maximalismului filosofic cu teroarea revoluţionară – şi, în subsidiar (expres la târziul Schelling), cu cea anti-revoluţionară.

Pasajul ultim, despre zeiţa înţelepciunii (Pallas Atena), cu platoşă, şi coif, şi suliţă – este oare de tot neavenit pentru războinicii viitorului?! Mulţi filosofi germani vor fi expropriaţi de hitlerism şi – cu amendamente sau retractări – de către stalinism. „Stânga” va prefera să şi-l adjudece pe Hegel; „dreapta” – pe Fichte, Schelling şi… Nietzsche. Naţionalismul, iraţionalismul, „voinţa de putere” vor fi intens şi partizan manipulate de al Treilea Reich – în geneză, măreţia presupusă şi prăbuşirea efectivă…

*

Motoul paginilor de faţă l-am ales din *Ecce homo*. Friedrich Nietzsche spune acolo mai multe despre Heinrich Heine. Spune că i-a oferit „cel mai înalt înţeles al noţiunii de poet liric”; că în zadar caută în împărăţia mileniilor „o muzică deopotrivă de dulce şi de pasionată”; că Heine stăpânea „acea răutate zeiască” fără de care el, Nietzsche, nu concepe desăvârşirea. „Se va spune odată că Heine şi cu mine am fost cei mai de seamă artişti ai limbii germane…”

Nu e oare şi eseul *Contribuţii la istoria religiei şi filosofiei în Germania*, dincolo de aparenţe – un text poetic, liric şi muzical?! Zeiasca ei răutate nu mijloceşte oare cunoaşterea încântată şi apropierea încântătoare de „ceea ce este german”?!

KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS – *MANIFESTUL COMUNIST*

1

La începutul cărţii sale *Anale* („*Ab excessu divi Augusti*"), istoricul proconsul al Asiei, Publius Cornelius Tacitus (cca 55 – cca 120) foloseşte sintagma care va deveni celebră: s-a hotărât să relateze despre faptele din urmă ale împăratului Augustus, apoi despre domnia lui Tiberius, „fără ură şi părtinire, pentru care simţăminte eu n-am temeiuri". La drept vorbind, fiecare generaţie, sau măcar unii reprezentanţi din sânul ei dedaţi exerciţiului istoric, încearcă simţăminte de ură şi părtinire în recapitularea evenimentelor trăite, dar chiar şi faţă de antecedentele reale ori presupuse ale acestora. Şi pe măsura extensiunii retroactivate a partizanatelor, „zgomotul şi furia" – altă formulă ajunsă familiară de la Shakespeare şi prin Faulkner – bruiază multă vreme cunoaşterea „*sine ira et studio*".

Să judeci enunţuri formulate la mijlocul veacului al XIX-lea prin faptele celei de-a doua jumătăţi din secolul al XX-lea înseamnă să transferi *post*-judecata în *pre*-judecată. Am încercat şi voi încerca, fie şi cu previzibil efect minimal, deocamdată, să mă împotrivesc judecării lui Karl Marx în termeni de instanţă judecătorească, târât mereu în faţa unor tribunale constituite din iniţiativă proprie, cu mulţi procurori şi fără avocaţi; drept

care, până una-alta, e suspendată de obicei şi prezumţia nevinovăţiei, după care nu mai e posibilă nici aplicarea principiului atenian ca la bară să fie chemat cel învinovăţit, potrivit formulei lui Seneca şi Augustin, pe care obişnuim şi noi s-o cităm în latină: „*audiatur et altera pars*” sau „*audi partem alteram*”. Aşa stând lucrurile, anume în Estul Europei şi cu deosebire în România, voi căuta să las jurisprudenţa deoparte şi să privilegiez *disocierea* în locul *discriminării* (al cărei înţeles secund derivă din crimă şi cere pedeapsă), să favorizez *analizele* opuse *anatemizării*; să urmăresc, cât mai pe înţeles, nu doar *texte* ci şi *contexte*, antecedente şi implicaţii, pentru ca litera şi spiritul urmărite, în ţesătura lor istorică, faptică, în raportări şi înlănţuiri, să-şi dezvăluie sensul *originar*, rămâne de văzut dacă şi *original*.

E limpede cât de incomod prin excelenţă este acest demers tocmai faţă de *Manifestul Comunist*. Dintre toate scrierile lui Karl Marx şi Friedrich Engels, nici una n-a fost grevată de o comparabilă încărcătură socio-politică. S-ar putea socoti ca răstimpul de peste un secol şi jumătate, de când a fost elaborat şi publicat, să fie suficient pentru a cumpăni lucid, calm, detaşat, oricâte argumente şi contraargumente. Dar vremea spre a le încrucişa fără inhibiţii pare a nu fi sosit încă, la noi. „Viclenia istoriei” a metamorfozat orizonturile de aşteptare din excesiv pozitive (verbal) în exclusiv negative (faptic). Problema de fond este chiar aceasta, inapetenţa rezultată din opacizarea textului, mai întâi cu virtuţi supralicitate, inclusiv faţă de valoarea altor texte ale aceloraşi autori, iar apoi cu servituţi exacerbate, în măsură să întunece, din nou, această componentă a operei lor, în rând cu toate celelalte. *Manifestul Comunist* a fost, pe rând, nemăsurat lăudat şi nemăsurat hulit, de fiecare dată în afara contextelor: unul interior, biobibliografic, altul exterior, istoric şi social. „Păcatul originar” al lecturilor şi comentariilor a fost absolutizarea – indiferent dacă *pro* sau *contra*.

De aceea caut să aprofundez tocmai raportarea *textului* la *contexte*. Propun un set de observaţii poate în măsură să clarifice locul şi rolul acestei

mici scrieri, atât de controversată şi controversabilă. Trec de la antecedente la implicaţii proprii şi posterităţi declarat fidele ori asumat infidele.

2

Ce anume a jalonat trecutul mai îndepărtat? Criza abso-lutismului: economică, politică, religioasă. Revoluţiile „burgheze”, în Ţările de Jos, Anglia, Franţa, America de Nord. Luminismul francez, filosofia germană, economia politică engleză. Internaţionalizarea napoleoniană şi cea capitalistă.

Trecutul mai apropiat a confruntat, pe fundalul trezirii şi diversificării naţiunilor: Sfânta Alianţă, liberalismul insular, revoluţiile continentale, venite dinspre Franţa şi contaminând Germania, Austria, Italia, Ungaria, România şi alte ţări. Cât priveşte însuşi modelul revoluţionar francez, el a parcurs mai multe etape: 1789–1794, 1830 (iulie), 1848 (februarie şi iunie), 1871 (din martie până în mai).

Răstimpul care mă interesează aici e **1830–1848**. Este perioada înteţirii „luptelor de clasă”, care, până la asimilarea acestei formule în vocabularul politic al multor autori ai vremii şi ulteriori, reprezintă starea de fapt a societăţii respective. Ajunge să reamintesc câteva evenimente şi organizaţii notorii: răscoalele muncitorilor din Lyon (1831 şi 1834); întemeierea la Paris a „Ligii celor drepţi”, prima organizaţie revoluţionară secretă a muncitorilor germani (1836); crearea organizaţiei, tot secrete, „Societatea anotimpurilor” (1837); răscoala membrilor societăţii şi reprimarea ei (1839); făurirea, la Manchester, a „Asociaţiei naţionale chartiste”, primul partid muncitoresc de masă (1840); răscoala ţesătorilor silezieni (1844); organizarea, la Londra, a „Societăţii fraţilor democraţi”, revoluţionară şi internaţională (1845); criza economică din Marea Britanie şi adoptarea Legii privind ziua de muncă de 10 ore şi săptămâna de lucru de 58 de ore pentru femei şi minori (1847).

Numai cine scoate *Manifestul* din istoria acestor două decenii, refuzând să se raporteze la el ca la o generalizare a experienţelor parcurse şi ca la o

premoniţie a iminentelor revoluţii din 1848, se mulţumeşte cu diabolizarea autonomă, izolată de rest, a autorilor lui şi a enunţurilor lor. În fapt, el nu reprezintă decât un moment distinct în gândirea de grup, dar şi personalizată, a unui răstimp distinct. Pentru a proba evidenţa, detaliez raporturile dintre revoluţionarii germani şi cei francezi, căci această relaţie esenţială îşi pune amprenta şi pe evoluţia lui Marx, şi pe disocierea sa de alte programe, spre a-l configura pe cel propriu, individual şi împărtăşit de adepţii lui.

Din capul locului, este eronată reprezentarea unor bătrâni „corifei” bărboşi, aşa cum ni-i prezintă pozele ce întovărăşesc *Manifestul* şi cu care ne-au obişnuit decenii de-a rândul editorii oficiali. La elaborarea lui, Marx încă nu împlinise 30 de ani, iar Engels tocmai trecuse de 28: doi emigranţi *tineri* din Germania, prin Franţa, în Anglia, de unde reveneau deseori pe continent. Încă nu-şi scriseseră lucrările principale, elaboraseră totuşi – până la această vârstă – separat, apoi împreună, câteva, surprinzător de mature ca gândire.

Karl Marx concepuse, între altele, lucrarea sa de doctorat *Deosebirea dintre filosofia naturii la Democrit şi filosofia naturii la Epicur* (1839–1841); studiul *Contribuţii la critica filosofiei hegeliene a dreptului* (1843) şi *Introducerea* la ele (1843–1844); amplul text, nepublicat, cu titlul ulterior atribuit, [*Manuscrise economico-filosofice din 1844*] (tipărite integral, în originalul german, abia în 1932).

La rândul său, Friedrich Engels scrisese trei studii polemice despre Friedrich Schelling (1841–1842) şi cartea *Situaţia clasei muncitoare din Anglia*, cu subtitlul *După observaţii proprii şi izvoare autentice* (din 1842–1844, apărută la Leipzig în 1845).

Marx şi Engels au elaborat apoi în comun, dar cu decisiva contribuţie a celui dintâi, cărţile *Sfânta familie sau critica criticii critice – Împotriva lui Bruno Bauer & Co*. (în 1844, publicată în 1845) şi *Ideologia germană*, de asemenea o critică a filosofiei germane contemporane lor şi a „socialismului german” (1845–1846, editată abia în 1932) – căreia Marx i-a adăugat cele unsprezece *Teze despre Feuerbach*, citate în secolul următor

deseori autonom, sub acest titlu („Teze” scrise în 1845, publicate de Engels în 1888). Apoi Marx a mai dat la iveală, de unul singur, *Mizeria filosofiei. Răspuns la „Filosofia mizeriei” a d-lui Proudhon* (1847).

Câteva observaţii succinte pe marginea acestei enumerări. În al treilea deceniu de viaţă, ambii au lucrat intens şi au produs mult. Marx, deocamdată, se ocupa prioritar de filosofie, completând-o cu teoria economică, abia în subsidiar extinsă la concepţiile sociale, cu deosebire la cele propagate de către „profeţii” „socialismului german”. Engels a parvenit mai repede, de la confruntările filosofice, la observarea şi comentarea practicii economice, în condiţiile de muncă şi trai ale muncitorimii industriale engleze. În paralel, amândoi împărtăşeau şi exprimau vederi politice radicale, în cadrul mişcărilor contestatare germane, ulterior şi faţă de concepţiile revoluţionare ori reformiste franceze şi engleze.

Spre finele lunii octombrie 1843, Marx ajunge la Paris şi, împreună cu alţi radicali germani, se stabileşte aici până la începutul anului 1845. Prin Arnold Ruge îl cunoaşte pe Heinrich Heine, apropiindu-se temporar de acesta. În toamna lui 1844, Engels fiind în trecere din Anglia în Germania, îl întâlneşte la Paris; în cele zece zile cât stau împreună, constată identitatea lor de opinii, cimentată apoi printr-o corespondenţă neîntreruptă până la moartea lui Marx. Acesta peregrinează, în 1845–1847, prin Bruxelles, Ostende, Londra, Manchester şi multe oraşe germane. Continuă să urmărească însă atent viaţa politică şi socială pariziană, de care sunt legaţi şi numeroşi apropiaţi ai săi germani.

Iată un motiv suficient pentru a introduce o paranteză cu privire la gânditorii francezi premergători sau contemporani, cu care, dialogând ori polemizând, Marx şi Engels îşi vor statornici propriul program.

3

Introductiv enumăr doar proiectele de însănătoşire comu-nitară, care urcă de la Vechiul şi Noul Testament, în paralel cu Solon, Diogene, Aristipp, Platon, Jambulos şi stoici, prin Augustin şi Gioacchino da Fiore,

apoi Thomas Morus, Tommaso Campanella, Francis Bacon, James Harrington şi atâţia alţii, neexcluzându-i pe Cervantes ori Shakespeare. În utopiile antice, medievale şi moderne, nenumite sau numite astfel, de natură fie teoretică, fie practică (precum răscoalele ţărăneşti, cu deosebire cea condusă de Thomas Münzer, despre care Friedrich Engels va scrie, în 1850, *Războiul ţărănesc german*), este fortificat, pas cu pas, un coeficient egalitarist, pe care exegeţii nu se sfiesc să-l califice retroactiv drept „socialist” sau „comunist”, întrucât surprind, în cadrul lor, însemne premonitorii pentru ulterioare orientări intitulate în acest fel.

Segmentul francez este însă cel mai important în planul valurilor revoluţionare succesive din veacurile al XVIII-lea şi al XIX-lea; şi tocmai el, în rând cu filosofia germană şi economia politică engleză, a fost decisiv pentru căutările sociale ale lui Marx şi Engels. Îi amintesc în treacăt pe abatele Morelli, promotor al utopiei comunizante, deopotrivă în poemul *Baziliada* (1753), relatare a unui alt naufragiu pe o insulă „ideală”, şi în tratatul *Codul naturii* (1755); ca şi pe Gabriel Bonnot de Mably, vrăjmaş al proprietăţii, adept al comunităţii bunurilor, în *Principiile legilor* (1776) – autori rar invocaţi şi scrieri uitate, dar făcând parte dintre numeroşii predecesori care, alături de nume sonore şi lucrări notorii, au înteţit radicalismul.

Mai importantă pentru interesul de faţă este istoria ideilor de după 1789–1794, până în 1848 (pentru alte texte, până în 1871). Recapitularea lor o înlesneşte cititorului român antologia în două volume *Mari gânditori francezi în veacul al XIX-lea*, realizată, cu prefaţă, tabel cronologic şi note de Alin Teodorescu, textele fiind traduse de Adriana şi Călin Anastasiu (Editura Minerva, Bucureşti, 1989, Colecţia BPT, nr. 1341–1342). Sunt aici reuniţi, cu extrase din contribuţiile lor: François-Noël, supranumit Gracchus, Babeuf (1760–1797), Philippe Buonarotti (1761–1837), Claude-Henri de Saint-Simon (1760– 1825), Charles Fourier (1772–1837), Félicité Robert de Lamennais sau La Mennais (1782–1854), Étienne Cabet (1788–1856), Pierre Leroux (1797–1871), Flora Tristan (1803–1844), Victor Considerant (1808–1893), Louis Auguste Blanqui (1805–1881), Jean-

Jacques Pillot (1809–1865), Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865), Louis Blanc (1811–1882), Robert Lahautière (1813–1882). În acest paragraf, voi folosi prioritar antologia dată, inclusiv prefaţa şi comentariile întovărăşitoare.

Schiţez principalele manifestări ale culturii revoluţionare franceze moderne. Gracchus Babeuf – în contact cu teoriile lui Mably şi Morelli – e un „comunist" antietatist încă din 1795, când şi publică *Manifestul plebeilor*, susţinând „egalitatea perfectă". Este arestat în preajma insurecţiei „celor egali" din 1796, judecat şi condamnat la moarte, iar după o încercare nereuşită de sinucidere, executat pe eşafod. (Marx îl va numi organizatorul „primului partid comunist activ".) Apropiatul lui Babeuf e Sylvain Maréchal (1750–1803), la a cărui solicitare respectivul a şi elaborat *Manifestul celor egali*; în schimb, legatarul aceluiaşi, Buonarotti, îi consacră *Conspiraţia pentru egalitate sau conspiraţia lui Babeuf* (1828), în care susţine nevoia unui partid unificat: scrierea sa va deveni manualul organizaţiilor secrete revoluţionare, germane, franceze, italiene, ruse, elveţiene, până spre finele secolului al XIX-lea. Urmaşul lor e Blanqui, participant la cinci războaie, condamnat de două ori la moarte, întemniţat vreme de treizeci şi şase de ani şi, întru târziu, scriind *Comunismul – viitorul societăţii* (1869–1870). Blanqui e adeptul dictaturii revoluţionare, fruntaşul aripii conspirative din revoluţie, orientare articulată în jurul societăţilor „Prietenii poporului", „Societatea drepturilor omului", „Societatea familiilor", „Societatea anotimpurilor", prima de natură proletară, care ratează insurecţia din 12 mai 1839, soldată cu arestarea lui Barbès, Bernard, Blanqui, şi punând capăt „liniei carbonare" din mişcarea muncitorească. Tradiţiei blanquiste, a „revoluţionarilor de profesie", îi vor ataşa unii istorici nu doar pe anarhiştii Bakunin şi Kropotkin, ci, parţial măcar, şi pe Lenin sau pe Roza Luxemburg.

La antipodul ultraradicalilor, organizaţi în societăţi secrete cu scop insurecţional, s-au situat utopiştii, fie mesianici, fie reformişti. Nu mă mai opresc la nuanţele divergente, întrucât ele mai şi coexistă în scrierile principalilor socialişti utopici, Saint-Simon şi Fourier, ale căror proiecte vor

impulsiona mai multe „colonii” sortite unei prăbuşiri rapide. Aristocratul Saint-Simon, care s-a dezis de privilegiile sale nobiliare încă din timpul revoluţiei, s-a încrezut într-o economie planificată şi tehnocratică, în constituirea unei noi clase industriale. *Reorganizarea societăţii europene sau necesitatea şi mijloacele de a uni popoarele Europei într-un singur corp politic*, *păstrând fiecăruia independenţa naţională* (1814) este un titlu cu rezonanţă actuală. Cartea care i-a adus însă faima ulterioară a fost *Catehismul industriaşilor* (1823–1824). La rândul său, Fourier a ajuns cunoscut prin preconizata organizare socială, bazată pe falanstere, asociaţii de producţie autonome pe temeiuri comunitare; şi prin alte scrieri, precum *Lumea nouă industrială şi societară* (1829). Alături de ei, teoreticianul de bază ulterior al unui reformism opus soluţiilor autoritare, dar de tentă anarhistă, a fost Proudhon, cu lucrări care au stârnit vâlvă: *Ce este proprietatea?* (1840) şi *Filosofia mizeriei* (1846). În cuprinsul celei dintâi găsim „Cele zece argumente ale imposibilităţii proprietăţii într-un sistem social bazat pe dreptate, raţiune şi egalitate”; iar cu cea de a doua a polemizat Marx în *Mizeria filosofiei*, scriere imediat premergătoare *Manifestului Comunist*. În plus, menţionez texte ca *Despre sclavia modernă* (1939), de Lamennais, *Organizarea muncii* (1839), de Louis Blanc, *Istoria celor egali sau despre căile de a întemeia egalitatea absolută între oameni în faţa lumii vechi* (1848), de fourieristul Considerant – fără a uita prestaţia de primă feministă a Florei Tristan, pictoriţă provenind dintr-o mamă franceză şi un tată nobil peruvian, nepotul ei nefiind altul decât Paul Gaugain. (Mario Vargas Lliosa va consacra romanul său *Paradisul de după colţ*, scrisă într-o manieră contrapunctată, pe de o parte, „bătăliilor” fourieristei Flora Tristan pentru drepturile muncitorilor şi îndeosebi ale muncitoarelor franceze, pe de altă parte, „luptei cu îngerul” dusă de Paul Gauguin în creaţia sa târzie din insulele polineziene.) Ce rost au aceste detalii? Acela de a proba că „*socialismul*” plutea în aerul epocii, mai cu seamă în Franţa anilor treizeci şi patruzeci, fie în variante revoluţionare, maximaliste, insurecţionale, fie în variante reformiste, melioriste, acomodate economiei industriale; de a proba, aşadar, *integrarea* unei mari

părţi a emigraţiei germane din Paris, inclusiv a lui Marx, într-un curent amplu, cu tendinţe numeroase şi opinii distincte, gravitând totuşi în jurul revoluţiei din 1830 şi pregătind ideologic revoluţiile din 1848. Cuvântul „*ideologie*” a fost, de altfel, creat de către Destutt de Tracy încă în 1804, după cum termenul „*socialism*” i se datorează lui Pierre Leroux (am găsit datări diferite, ba 1826, ba 1832), acelaşi Leroux care, în volumul *Despre plutocraţie* (1848), analizează „structura de clasă a Franţei”, dovadă că nici „structura de clasă” şi „lupta de clasă” nu au fost inventate de Marx.

Dar termenul „*comunism*”? În sensul modern pe care i-l atribuim, el este folosit de Étienne Cabet, prin 1837. Autor al cărţii *Comment je suis communiste* (1840), *În ce fel sunt eu comunist*, Cabet s-a impus însă graţie romanului său utopic *Călătorie în Icaria* (pentru care de asemenea am găsit datări originare diferite, 1838, 1840, 1842, dar care, în orice caz, a avut până în 1848 cinci ediţii succesive). Lansând formula „comunismul icarian”, Cabet a încercat să-şi exporte proiectul în America. În mai 1847, el a lansat în propriul ziar chemarea „*Să mergem în Icaria*”, apel urmat de adepţi destul de mulţi. La 3 februarie 1848, cu puţin înaintea insurecţiei pariziene – deci şi în preajma publicării *Manifestului Comunist* –, Cabet s-a îmbarcat la Le Hâvre cu destinaţia Texas, unde a încercat să-şi realizeze visul comunitar, dar, deşi primului val de „icarieni” i s-au mai alăturat câteva, aventura a eşuat, la fel ca multe altele asemănătoare. Marx îl numeşte pe Cabet în *Sfânta familie* (capitolul VI, paragraful d), „cel mai popular, dar totodată şi cel mai superficial reprezentant al comunismului”.

Anterior acestei experienţe fanteziste, avusese însă loc „Prima întrunire comunistă”, cu miză doctrinară, cu peste 1200 de participanţi. Titlul broşurii publicate la sfârşitul lunii noiembrie 1840, cuprinzând darea de seamă a cuvântărilor, este edificator: *Prima întrunire comunistă. 1 iulie 1840, sub conducerea unui comitet de redacţie: J.-J. Pillot, Th. Dézamy, Dutillot, Hombert*. Întrunirea a marcat trecerea de la lupta clandestină, din cadrul societăţilor conspirative, la afirmarea deschisă a principiilor comuniste.

Relatarea tatonărilor socialiste şi comuniste franceze o închei cu două enunţuri datorate tocmai unora dintre *ne*radicalii mişcării de emancipare

socială. Fourier: „Fiecăruia după capitalul, munca şi talentul său”. Saint-Simon: „Fiecăruia după capacitatea sa, fiecărei capacităţi după munca sa”. (Proudhon a citat enunţurile respective din Saint-Simon şi Fourier în cartea sa *Ce este proprietatea?*, capitolul *Proprietatea este imposibilă*.) La rândul său, Louis Blanc, autorul cărţii *Organizarea muncii*, interzisă la apariţia ei din 1839, dar cu patru ediţii până în 1845, este părintele formulei: „de la fiecare după capacităţi, fiecăruia după nevoi”.

Frapante coincidenţe! În *Critica Programului de la Gotha* (1875), Marx va folosi aserţiunile în cauză – reactivându-şi de bună seamă vechi lecturi pariziene, deşi poate fără să-şi dea seama ori evitând să facă trimiteri explicite –, enunţuri legate ulterior, în mod exclusiv şi eronat, de numele lui. Acolo, formula lui Saint-Simon o va parafraza pentru faza inferioară a „societăţii comuniste”, încă nu pe deplin comunistă, iar pe a neagreatului de el Louis Blanc o va reproduce întocmai pentru faza superioară a preconizatei societăţi, înscrisă sub deviza: „de la fiecare după capacităţi, fiecăruia după nevoi”. Aşa se înfrăţesc, uneori involuntar, revoluţionarii cu reformiştii.

4

Trec de la socialismul francez la socialiştii germani – inclusiv la cei stabiliţi temporar la Paris –, pentru ca să ajung la geneza *Manifestului Comunist*.

Prima etapă a mişcării revoluţionare germane, bazată iniţial pe meseriaşi, apoi pe muncitorii industriali, debutează aproximativ în 1836, traversează revoluţiile din 1848 şi se încheie cu „Procesul comuniştilor”, de la Köln, din noiembrie 1852. Din mişcare naţională, ea devine rapid una internaţională, prin impactul componentei germane cu revoltaţii francezi şi contestatarii englezi, şi prin recrutarea adepţilor din rândurile altor naţiuni, sud- ori est-europene.

Din liga „proscrişilor”, înfiinţată în 1834 de un grup de refugiaţi germani la Paris, s-au desprins elementele radicale, care au format în 1836

noua organizaţie secretă, „Liga celor drepţi”. Intrată în legătură cu societatea conspirativă întemeiată de Blanqui în 1837, condusă de el şi de Barbès – după înfrângerea insurecţiei din 1839, „Liga celor drepţi” îşi mută centrul la Londra, unde anume va dobândi caracterul ei internaţional şi unde Engels se va opune, în 1843, „comunismului egalitar” promovat de unii exponenţi ai Ligii; după cum apoi, împreună cu Marx, se va distanţa de „sistemul comunist al lui Weitling”, în ciuda simpatiei nutrite faţă de comunistul utopist Wilhelm Weitling (1808–1871), autor al cărţilor *Omenirea, aşa cum este ea şi cum ar trebui să fie* (1838), *Chezăşii ale armoniei sau libertăţii* (1842). (După înfrângerea revoluţiei germane din 1848, Weitling va emigra în SUA.) Atunci când Marx sosea, în 1843, la Paris, aici dominau orientările saint-simonistă, fourieristă, precum şi cea cabetiană, prin „comunismul icarian”. Engels s-a întâlnit cu Marx la Paris, aşa cum am spus, în vara anului 1844, şi la Bruxelles, în primăvara lui 1845. De acord în idei şi năzuinţe, Engels i-a recunoscut lui Marx, încă de pe atunci, prioritatea doctrinară, întrucât acesta ajunsese să-şi fundamenteze teoria deterministă asupra istoriei. Întemeind la Bruxelles o asociaţie muncitorească germană, ei au devenit tot mai conştienţi „de insuficienta înţelegere de până atunci a comunismului, atât a simplului comunism egalitar francez, cât şi a comunismului lui Weitling” – distanţându-se şi de „adevăratul socialism” german, hegelian şi sentimental. (Folosesc precizările lui Engels din *Contribuţii la istoria „Ligii comuniştilor”*, 1885.) Deşi aflaţi în relaţii contradictorii cu „Liga celor drepţi” şi neagreând deviza ei naivă, „Toţi oamenii sunt fraţi”, ei se înscriu în Ligă, spre a o reforma potrivit „comunismului nostru critic”.

Evenimentele se precipită însă. În vara anului 1847 are loc, la Londra, fără participarea lui Marx, primul congres al Ligii, care se reorganizează şi adoptă denumirea de „Liga comuniştilor”. Citez din textul lui Engels: „Organizaţia însăşi avea un caracter cât se poate de democratic, cu organe alese şi oricând revocabile, ceea ce închidea drumul oricăror veleităţi conspirative, care presupun dictatura […]”. Al doilea congres are loc la Bruxelles, la sfârşitul lunii noiembrie – începutul lui decembrie 1847, de

astă dată şi în prezenţa lui Marx. Congresul adoptă, la 8 decembrie, *Statutul Ligii comuniştilor*, cu motoul „Proletari din toate ţările, uniţi-vă!”. Marx şi Engels sunt însărcinaţi să elaboreze manifestul noii Ligi, care îşi proclamă făţiş caracterul muncitoresc şi internaţional.

Manifestul proiectat avea antecedente, datorate anume lui Engels. Acesta aproximase, în iunie 1847, *Proiectul catehismului comunismului*, pe care îl corectase în octombrie şi noiembrie, eliminând accentele utopic-religioase din răspunsurile la 25 de întrebări, intitulate *Principiile comunismului*. Autorul însuşi le considera însă doar ca pe o schiţă preliminară, dovadă scrisoarea trimisă lui Marx la 23-24 noiembrie: „Să te gândeşti la expunerea profesiunii de credinţă. Cred că ar fi mai bine dacă am renunţa la forma de catehism şi l-am intitula: *Manifestul Comunist*”. E implicat în acest îndemn rolul primordial atribuit lui Marx, rol explicit reafirmat ulterior de Engels, în două prefeţe la *Manifest*, atât la ediţia germană din 1883, cât şi la ediţia engleză din 1888.

Manifestul a fost elaborat în decembrie 1847 – ianuarie 1848, în principal de către Marx, la Bruxelles, unde se afla în trecere, o parte din acest timp, şi Engels. Textul a fost trimis la Londra cu puţin înaintea primei insurecţii pariziene din 24 februarie 1848; şi a apărut la sfârşitul lunii februarie, într-o ediţie separată, de 23 de pagini, fără specificarea autorilor, fiind un document programatic al Ligii. Titlul său iniţial a fost *Manifest der Kommunistischen Partei*. El a fost republicat în acelaşi an de două ori în germană, ca şi în traduceri franceză, poloneză, italiană, daneză, flamandă, suedeză. Numele autorilor va fi specificat abia în 1850, cu prilejul tipăririi primei traduceri engleze în organul de presă al mişcării chartiste, *Red Republican*. Ulterioarele ediţii germane, din 1872, 1883 şi 1890, redactate de ambii autori, apoi doar de Engels, se vor numi *Manifestul Comunist*, cu eliminarea cuvântului „partid” din titlu. Acest termen va fi însă reintrodus de editurile partidelor comuniste ajunse la putere, cu văditul scop partizan de expropriere în folos propriu. Conform uzanţelor unanim acceptate, ultimul titlu atribuit chiar de către autori ar trebui să fie singurul folosit în toate retipăririle şi ori de câte ori el este invocat.

5

Manifestul Comunist e un document particular al unei epoci distincte. El este centrat pe anul revoluţionar 1848, din care vizează nu atât insurecţia pariziană „moale” din februarie, tocmai ratată, cât răscoala muncitorească „tare” din iunie, tot de la Paris şi tot înfrântă. Numai că această înfrângere a fost mai brutală şi mai încărcată de consecinţe decât cea premergătoare. Au urmat primele victorii şi eşecurile finale ale revoluţiilor din Germania, Ungaria şi alte ţări, secondate de nădejdile şi amărăciunile publicaţiei din Köln, *Neue Rheinische Zeitung* (1 iunie 1848 – 19 mai 1849), al cărei redactor-şef era Marx, iar unul dintre redactori, Engels. Fluxul insurecţional avea să cedeze refluxului tot mai generalizat, pe fondul stabilizării ordinii burgheze. În Cronica recapitulativă a evenimentelor internaţionale „din mai până în octombrie” 1850 (din *Neue Rheinische Zeitung*. *Politisch-ökonomische Revue*, nr. 5-6), Marx şi Engels vor recunoaşte lucid că în timpul prosperităţii generale, când forţele productive ale societăţii burgheze dobândesc o amplă dezvoltare, „nici nu poate fi vorba de o adevărată revoluţie”: *„O nouă revoluţie este cu putinţă numai ca urmare a unei noi crize*”. Până una-alta, în noiembrie 1852, comuniştii germani sunt proscrişi în procesul de la Köln.

Cu aceasta, faza primă a mişcării muncitoreşti ia sfârşit; ca şi momentul de glorie, cel puţin în Europa occidentală, al *Manifestului*. Deşi reeditat în multe limbi, inclusiv în continente şi ţări care abia urmau să parcurgă etape asemănătoare anului european 1848, în Vest, „el a fost curând împins în planul al doilea”, vorba lui Engels, până ce va lua fiinţă, la Londra, la 1 noiembrie 1864, „Asociaţia Internaţională a Muncitorilor” (Internaţionala I), urmărind alte obiective decât „Liga comuniştilor” şi documentul ei programatic.

Pentru ce a fost însă *Manifestul* intitulat *Comunist*? Explicaţia o dă tot Engels, în prefeţele la ediţia engleză din 1888 şi germană din 1890. Respectivele pasaje sunt aproape identice: nu l-au putut numi „socialist”, întrucât astfel ar fi putut fi identificaţi, pe de o parte, cu adepţii din 1847 ai

diferitelor sisteme utopice, ale lui Owen în Anglia şi Fourier în Franţa, secte pe cale de dispariţie, iar, pe de altă parte, cu „şarlatanii sociali de toate soiurile”, care promiteau „cârpeli” ale capitalismului şi „panacee” ocolind clasa muncitoare. E drept că, la rândul ei, muncitorimea îmbrăţişa „un fel de comunism încă brut, necioplit, pur instinctiv”. În timp ce, în 1847, „socialismul” privea mişcarea unei stări de mijloc, de prin saloanele burgheze, „comunismul” era o mişcare muncitorească: „nu puteam sta [nici un moment] la îndoială pe care din cele două definiri s-o alegem”.

Ca atare, *Manifestul* e datat la propriu şi la figurat. Cel mai simplu îi pot sugera caracterul circumscris într-un segment de timp distinct, dacă încep referirea la textul propriu-zis prin capitolul al treilea, *Sozialistische und Kommunistische Literatur*. El anume motivează amintita reţinere faţă de cuvântul „socialist”, discriminând totodată accepţiunile intrate în uz ale termenului „comunist”. Cei mai mulţi dintre rarii cititori de azi ai *Manifestului* sunt în orice caz tentaţi să sară peste acest al treilea capitol, ca lipsit total de relevanţă actuală; dar tocmai aşa se privează ei de înţelegerea particularităţilor epocii în care era integrat textul şi din care n-ar trebui rupt.

O pornire constantă a lui Marx şi Engels urmărea de mai multă vreme delimitarea de ceea ce ei *nu* împărtăşeau, global sau în detalii, din sistemele filosofice şi din doctrinele sociale, inclusiv din cele de orientare socialistă. Capitolul *Literatura socialistă şi comunistă* (titlu în care „literatura” se cuvine înţeleasă într-un sens larg, echivalent, aşadar, cu ansamblul respectivelor texte, declaraţii, adeziuni) rezumă distanţarea autorilor de doctrinele care vizau – sau visau la – o însănătoşire parţială, aparentă sau falsă, a societăţii. Polemica anterioară îi privise pe P.-J. Proudhon („mizeria filosofiei” şi a unei economii politice speculative), pe Karl Beck, Karl Grün şi pe alţi reprezentanţi ai „adevăratului socialism” („în versuri şi proză”), pe Karl Heinzen („critica moralizatoare şi morala critică”). În schimb, tot pe atunci a fost semnificativ interesul redus faţă de variantele ultraiacobine, pe care anii din urmă le depăşiseră şi care nu mai reprezentau o alternativă viabilă în convulsiile sociale previzibile. De aceea, de la *Sfânta familie* şi *Ideologia germană*, prin articolele polemice situate între ele şi *Manifest*,

fosta orientare radicală, conspirativă şi egalitară, nu mai reţine atenţia autorilor, decât la nivel de consemnări fugitive şi aprecieri globale. Ar fi cu totul fals dacă din această mai degrabă absenţă cineva ar deduce identificarea lui Marx şi Engels cu poziţiile ultraradicale – de altfel, una dintre ispitele comode în diatribele recente la adresa lor. În fapt, Marx a supus unei critici neechivoce, încă din [*Manuscrisele economico-filosofice din 1844*], „comunismul *rudimentar*” („*der rohe Kommunismus*”, literal: comunismul „nefinisat”, „necioplit”, „brut”, în această accepţie „crud”), un comunism întemeiat pe sărăcie, nivelare, egalitarism, primitivitate, şi care este dornic să le generalizeze prin violenţă insurecţională. Şi acum mai reapar, în treacăt, referiri la „scrierile lui Babeuf”, la „literatura revoluţionară” care a însoţit primele tentative ale proletariatului de a-i duce „direct” la izbândă interesele; o literatură „reacţionară” în conţinut, deoarece „propovăduieşte un ascetism general şi un egalitarism primitiv” („*einen allgemeinen Asketismus und eine rohe Gleichmacherei*”) – adică acelaşi comportament *rudimentar*, refuzat mereu, începând cu *Manuscrisele* din 1844 până la *Critica Programului de la Gotha* din 1875. Nu aceste tendinţe, pe care mai cu seamă am fi în drept să le catalogăm „de extremă stângă”, le apar însă autorilor ca dominatoare în efervescenţa revoluţionară izbucnită la începutul lui 1848 – chiar dacă ulterior vor fi reactivate şi ele, atât în forma anarhismelor din vestul Europei, mai ales în ţările sudice, Italia, Spania, cât şi în cea a radicalismelor est-europene, îndeosebi ruseşti, care vor mai şi primi replici tăioase din partea lui Marx (vezi polemicile lui cu Bakunin, Neceaiev ş.a.).

Acum însă, în ajunul confruntărilor din 1848–1849, Marx îşi vedea periclitat proiectul social îndeosebi de către şirul de „socialisme” ce-şi mascau esenţa retrogradă în frazeologie revoluţionară. Potrivit provenienţei lor sociale şi corespunzătoarelor lor opţiuni ideologice („ideologia” fiind pentru Marx sinonimă cu „falsa conştiinţă”, vezi *Ideologia germană*), sunt trecute în revistă trei asemenea orientări: „Socialismul reacţionar”, „Socialismul conservator sau burghez” şi „Socialismul şi comunismul critico-utopic”. (În original, ultimul, „*Der kritisch-utopistische Sozialismus*

und Kommunismus”, foloseşte nu „*utopisch*” ci „*utopistisch*”, un termen oarecum înmuiat, dar „utopistic” ar fi fost impropriu în traducere, iar parafraza „de natură utopică” ar fi îngreunat titlul.) „Socialismul reacţionar” [III, 1] e, la rândul său, subîmpărţit în „Socialismul feudal” [a], „Socialismul mic-burghez” [b] şi „Socialismul german sau «adevăratul socialism»” [c]. Prima subgrupă are în vedere, prioritar, împotrivirea aristocraţiei engleze şi franceze, inclusiv pe tărâm literar, în pamflete, faţă de societatea burgheză modernă, asociindu-şi, ajutător, elemente de socialism utopic creştin. A doua, înrădăcinată în interesele micii burghezii noi, inclusiv ale târgoveţilor şi micii ţărănimi, are perspicacitatea de a diseca antinomiile relaţiilor de producţie moderne, dar năzuieşte să restabilească vechile mijloace de producţie şi schimb (a se vedea lucrările economistului elveţian Jean Charles Léonard Sismondi). A treia, de mult aflată în vizor polemic şi detaliat, şi cu acest prilej, mai amplu decât celelalte, discută răsfrângerea noilor idei franceze în vechea cultură filosofică germană, mult subţiată pe parcurs, înecată într-un „păienjeniş speculativ” şi o „rouă sentimentală”, supralicitând „filistinul german ca prototip al omului”, punându-se finalmente în slujba guvernelor absolutiste, în lupta lor împotriva burgheziei germane.

„Socialismul conservator sau burghez” (formula din urmă: „*Bourgeoissozialismus*”) e rapid expediat, întrucât principalul reprezentant al concepţiei filantropice, umanitariste, consolatoare, Proudhon, fusese recent analizat de către Marx; iar cei care voiau, pur şi simplu, să le taie muncitorilor pofta de orice revoluţie, sfârşeau „în afirmaţia că burghezii sunt burghezi – în interesul clasei muncitoare”.

Deşi reia şi sistematizează deopotrivă critici anterioare, paragraful despre „Socialismul şi comunismul critico-utopic” e subcapitolul polemic cel mai actual pentru respectiva perioadă, căci distinge „sistemele lui Saint-Simon, Fourier, Owen etc.” de propria viziune. Autorii enumeră proiectele utopice, *home-colonies* şi falansterele preconizate de Owen şi Fourier, laolaltă cu „înfiinţarea unei mici Icarii [Cabet], ediţie în format redus a noului Ierusalim”. Toate aceste „castele în Spania”, totodată şi noi

„evanghelii sociale”, apelează la întreaga societate, pe care doresc s-o mântuie printr-o fantezistă organizare viitoare. Totul e bazat pe invenţii personale, pe propagarea unor planuri imaginare, proiecte născocite ale unui viitor drept şi fericit. O remarcă îi departajează pe fondatori de discipoli: primii „au fost revoluţionari” „în multe privinţe” – ultimii alcătuiesc de-acum „secte reacţionare”. Generalizarea de principiu sună astfel: „Însemnătatea socialismului şi comunismului critico-utopic se află în raport invers cu dezvoltarea istorică” („[…] *im umgekehrten Verhältnis zur geschichtlichen Entwicklung* […]”). Altfel spus, utopismul s-a bizuit pe şi a fost parţial justificat de slaba dezvoltare iniţială a mişcărilor de eliberare socială, devenind anacronic pe măsura maturizării proletariatului. Problema derivabilă de aici e notoria – şi controversabila – pretenţie marxistă de a înlocui „utopia” prin „ştiinţă” – conclusiv enunţată de Engels în trei capitole din *Anti-Dühring* (1877–1878), prelucrate apoi ca studiu de sine stătător, *Dezvoltarea socialismului de la utopie la ştiinţă* (1880).

Critica la adresa utopismelor – care îi deplâng pe năpăstuiţi, apelează la filantropia inimilor şi pungilor burgheze, înlocuiesc activitatea socială cu inventivitatea individuală, cu proiecţii imaginare şi proiecte fanteziste – se poate rezuma ca lipsă de *realism*, compensată *romantic*. Acum, *Manifestul* însuşi le apare multora ca grevat de proprii romantisme şi utopii, în consonanţă cu epoca dominată de ele. Atunci însă, miza lui declarată era contrară tendinţelor de acest fel, centrale încă nu numai într-o literatură binevoitoare, pioasă şi dulceagă, ulterior calificată a fi de tip *kitsch* – precum *Misterele Parisului*, romanul lui Eugène Sue, supus de Marx unei ample analize critice în *Sfânta familie*. Observaţia privitoare la „discipolii” decăzuţi din concepţiile „dascălilor” continuă cu o frază involuntar premonitorie pentru ulteriorii pseudomarxişti dogmatici: „Ei păstrează neclintite vechile concepţii ale dascălilor lor, fără a ţine seama de dezvoltarea istorică a proletariatului”.

Capitolele decisive din *Manifest* sunt: *Burghezi şi proletari* [I], *Proletari şi comunişti* [II]. Primul e mai general, urmăreşte o schiţă istorică, susţinută economic şi sociologic, centrată pe situaţia Occidentului de la mijlocul veacului al XIX-lea. Cel de-al doilea are un caracter doctrinar particular, strict contemporan şi totodată prospectiv. În aprecieri şi contestări, redistribuite de la o distanţă considerabilă, de mai bine de un secol şi jumătate, dar şi prin lecturi personale, în care efortul de obiectivitate e fatal colorat şi subiectiv – balanţa înclină cu siguranţă în favoarea capitolului prim, elaborat dintr-o largă perspectivă teoretică; în timp ce capitolul următor, cu interese partizane asumate, atât în concepţii cât şi în obiective practice, stârneşte, el anume, cele mai multe obiecţii şi refuzuri, la care autorii înşişi se aşteptau din partea contemporanilor lor. Tocmai din acest motiv au optat, după iniţiala expunere calmă, de tip ştiinţific, pentru o continuare în cheie polemică, stilistic nervoasă, cu o mare doză de împătimire.

Bourgeois und Proletarier introduce, din titlu, cei doi termeni de bază, dintre care „*Bourgeois*” sau „*Bourgeosie*”, constant folosite apoi, trimit în original la respectivele cuvinte franceze, deosebit ca substanţă de variantele germane „*Bürger*” şi „*Bürgertum*”. Acestora din urmă, cu sens ambivalent, de „cetăţean” şi de „burghez”, autorii îl preferă pe „burghezul” noii „burghezii” din Londra şi Manchester, Paris şi Lyon. O notă de subsol a lui Engels, la ediţia engleză din 1888, precizează că înţelege prin burghezie „clasa capitaliştilor moderni”, iar prin proletariat – „clasa muncitorilor salariaţi moderni”. Echivalarea acestora din urmă cu proletariatul se încetăţenise, de altfel, tot în Franţa premergătoarelor două decenii. În faţa Curţii cu juri din departamentul Senei, Blanqui se recunoştea, în 1832, „proletar” de profesie, în rând cu treizeci de milioane de francezi, trăind din munca lor şi frustraţi de drepturi politice. Iar Lamennais scria, probabil în 1839: „Echivalentul proletarului este salariul sau retribuţia acordată de capitalist în schimbul muncii”; „capitalistul şi proletarul sunt, deci, unul faţă de altul, în realitate, aproape în aceleaşi relaţii ca şi stăpânul şi sclavul în societăţile antice […]”.

Manifestul prelungeşte astfel de consideraţii, dar le şi nuanţează. Formularea introductivă a capitolului: „Istoria tuturor societăţilor de până acum este istoria luptelor de clasă (*von Klassenkämpfen*)” – este imediat defalcată pe actorii opuşi din epocile trecute, după care, „epoca noastră, epoca burgheziei”, e disociată de cele anterioare prin faptul că a „simplificat antagonismele de clasă”, datorită absorbirii treptate la extreme a păturilor intermediare. Textul porneşte de la formaţiunile sclavagistă, feudală, capitalistă şi, curând, trece la analiza ultimei, descriind mai întâi burghezia, apoi proletariatul, ca şi fazele încleştării lor în ultima sută de ani. Ulterior, Marx va adăuga tripartiţiei orânduirilor sociale parcurse observaţii cu privire la modul de producţie „asiatic”, recunoscute de exegeţi ca importante; iar Engels va analiza societatea „gentilică”, într-un mod acceptat sau amendat de către specialişti. Adaosurile nu contravin metodologiei de aici, întrucât spiritul istoric în care a fost concepută îşi asumă inclusiv riscul, firesc în ştiinţă, al depăşirii constatărilor, din interiorul ori din afara lor. Dacă există o noutate de principiu în acest capitol, ea constă, într-adevăr, în turnura preconizată de la subiectivitate, fantazare, intenţii pioase, de care până nu demult fuseseră impregnate scrierile favorabile „socialismelor”, către studiul obiectiv al istoriei recente, îndeosebi al situaţiilor proprii societăţii burgheze.

Obiecţia, pe cât de la îndemâna „antimarxiştilor”, tot pe atât de nenuanţată teoretic şi istoric, rămâne accentul dominator – aici şi în continuare – pe „*lupta de clasă*”. Se impun câteva precizări. Întâi, Marx nu va înceta să-şi decline paternitatea formulei „*Klassenkampf*”, folosită de mulţi înaintea lui. În al doilea rând, conflictele dintre clase au traversat întreaga epocă modernă, s-au încins mult tocmai în cei aproximativ douăzeci de ani premergători *Manifestului*, o realitate pe care am exemplificat-o anterior şi prin răscoalele muncitoreşti, şi prin asociaţiile ori proclamaţiile favorabile lor. De altfel, pe baza istoriei sociale grevate de conflicte acute, din secolele al XIX-lea şi al XX-lea, sintagma „lupta de clasă” va fi intens vehiculată în istoriografie, şi nu numai în cea marxistă. Doar în al treilea rând le-ar putea fi imputată lui Marx şi Engels

generalizarea excesivă a unei situaţii incontestabile, supralicitarea ei atât într-o direcţie trecută, cât mai ales într-una viitoare; ceea ce avea să ofere un instrument de manipulare conducătorilor „revoluţiilor socialiste”, care vor exploata pentru interese proprii fie „lupta de clasă”, fie „ascuţirea” ei chiar şi după presupusa victorie a socialismului. Pe scurt, vinovate nu sunt nici realitatea de la mijlocul secolului al XIX-lea, nici transferul acestei evidenţe sociale într-o formulă-cheie larg acceptată, ci posibilitatea, involuntar oferită, a unei ulterioare extrapolări, îngroşări, adică a unor reducţionisme, cu grave consecinţe practice.

Mă întorc la capitolul prim, la enunţurile lui, la sensul lor implicit. Istoria parcurge faze succesive, câte una ulterioară o neagă, o desfiinţează şi o depăşeşte pe cea de dinainte. Derivările *contra* şi *pro* nu-şi propun decât să transfere această mişcare istorică în atitudinea unor grupuri cu interese divergente. Pe autori îi preocupă veriga capitalistă a lanţului istoric. În raport cu aceasta, îi putem numi, liniştit, *pro*capitalişti. E drept că triada lor, de obârşie hegeliană, e concepută dinamic, dialectic, şi, ca atare, nu permite izolarea unui moment în devenire; totuşi, în măsura în care ea se află, în faza mediană, în plină desfăşurare, aşadar, deocamdată, centrală şi dominatoare – Marx şi Engels se pronunţă *împotriva* trecutului feudal, *pentru* prezentul capitalist, *în perspectiva* viitorului comunist.

Ce afirmă ei, în rezumat, despre burghezie şi capitalism? Prin polarizare, acestea au simplificat relaţiile sociale. Au preferat satului oraşul, au creat oraşe mari, cu marea industrie care a urmat manufacturii. Au extins producţia şi consumul, piaţa şi schimbul, din naţionale le-au transformat în universale, favorizând interdependenţe pe scară mondială. Circuitul universal a corelat economia şi politica, a înlocuit fărâmiţarea prin centralizare, a subordonat popoarele înapoiate celor avansate, Orientul – Occidentului. În locul feluritelor mărginiri locale, a triumfat universalul, inclusiv în plan cultural, prin „literatura universală”. În fapt, deşi termenul ca atare lipseşte din text, acesta descrie ceea ce astăzi numim „*globalizare*”, în faza sa incipientă, dar nu mai puţin evidentă.

Exemplificările doveditoare, imediat următoare constatărilor de principiu, se numără, după opinia mea, printre pasajele incitante ale capitolului. Ele constată noile relaţii instituite, fără să dea curs indignării predecesorilor „socialişti”, privilegiază o logică proprie subordonată logicii faptelor. Burghezia ajunsă la putere – ni se spune – a desfiinţat relaţiile patriarhale, idilice, a rupt nemilos pestriţele legături directe ale subalternului cu superiorul feudal, a întemeiat pe interesul gol toate legăturile dintre om şi om. „Ea a înecat fiorul sfânt al extazului pios, al entuziasmului cavaleresc, al sentimentalismului micului burghez în apa îngheţată a calculului egoist.” „Ea a făcut din demnitatea personală o valoare de schimb”; în locul nenumăratelor libertăţi chezăşuite de hrisoave, „a pus *unica* libertate, lipsită de scrupule, a comerţului”; „a pus în locul exploatării” voalate prin iluzii religioase şi politice, exploatarea „deschisă, neruşinată, directă şi brutală”; „a despuiat de aureola lor toate activităţile considerate până atunci venerabile şi privite cu smerenie”, transformând „medicul, juristul, preotul, poetul, omul de ştiinţă în salariaţi”; „a smuls vălul duios-sentimental ce acoperea relaţiile familiale şi le-a redus la o simplă relaţie bănească”.

Acest tablou nu intenţionează să fie polemic, cu atât mai puţin defăimător. Dimpotrivă. Abia burghezia a fost cea care a împlinit „activitatea omenească”, realizând „opere minunate” („*Wunderwerke*”), deşi de o cu totul altă natură decât piramidele egiptene, apeductele romane, catedralele gotice, datorită altor expediţii decât migraţia popoarelor şi cruciadele. Epoca burgheză diferă de cele anterioare prin revoluţionarea neîncetată a producţiei, zdruncinarea neîntreruptă a societăţii, printr-o „veşnică nesiguranţă şi agitaţie”. „Toate relaţiile înţepenite, ruginite, cu cortegiul lor de reprezentări şi concepţii venerate din moşi-strămoşi se destramă […].” „Tot ce este feudal şi stabil se risipeşte ca fumul, tot ce e sfânt este profanat, şi oamenii sunt în sfârşit siliţi să privească cu luciditate poziţia lor în viaţă, relaţiile lor reciproce.”

Iată concluzia radiografierii: luciditatea privirii. Lucruri *reci* se cuvin privite la *rece*. Este motivul pentru care Marx nu l-a suferit pe Sue şi îl va

venera pe Balzac, iar în locul „schillerizării” va prefera „shakespearizarea” în teatru, dar şi în viaţă, adică în locul iluziilor *romantice* – atitudinile *realiste*. Turnura preconizată n-o vor anihila ipotezele pe viitor neadeverite ori strâmb adeverite, respectiv ale căror pretenţii de luciditate vor fi contrazise de un utopism ineficient, deoarece „realismul” vizează tipologia cercetării şi exprimării, principiul adecvării, iar nu eventuala lui mânuire imperfectă: riscul oricărei ştiinţe.

Cum ajung autorii de la burghezie la proletariat, la lupta acestuia, în cele din urmă la supoziţia victoriei muncitoreşti în procesele revoluţionare? Prin *automişcarea* burgheziei. Dacă natura acesteia generează continuu progresul economic şi politic, dacă burghezia modernă nu mai e doar produsul, ci şi producătorul revoluţiilor, atunci ea nu se mai poate sustrage mecanismului pus în acţiune şi, finalmente, întors împotriva ei. „Burghezia nu poate să existe fără a revoluţiona neîncetat uneltele de producţie, deci relaţiile de producţie şi, prin urmare, toate relaţiile sociale.” Aceasta reprezenta şi concluzia scrierilor filosofice premergătoare; dar ea deschide acum, mai cu seamă, analizele economice ulterioare, precum des invocatul rezumat al conflictelor dintre „forţele de producţie” şi „relaţiile de producţie”, respectiv întregul sistem social, instituţional, ideologic, din *Prefaţa*, scrisă în ianuarie 1859 pentru *Contribuţii la critica economiei politice* – prefaţă în care istoricul britanic Eric Hobsbawm vede diagnosticată, premonitoriu, cauza prăbuşirii „socialismului real”, către finele secolului al XX-lea, din ţările est-europene.

Cât din investigaţiile ulterior întreprinse mai ales de către Marx, lucide dar şi prea optimiste sub raportul aşteptărilor proprii, conţine *Manifestul*? Destul de mult. Dacă pe o fostă treaptă a dezvoltării, relaţiile de proprietate au frânat, apoi au încătuşat forţele de producţie iniţial făurite pe temeiul lor, drept care aceste relaţii depăşite au trebuit şi au fost sfărâmate – atunci „o mişcare asemănătoare” naşte acum răzvrătirea „forţelor de producţie moderne împotriva relaţiilor de producţie moderne, împotriva relaţiilor de proprietate” burgheze. Mărturie stau crizele comerciale şi epidemia supraproducţiei, paradoxala situaţie în care „societatea posedă prea multă

civilizaţie, prea multe mijloace de trai, prea multă industrie, prea mult comerţ” pentru cât suportă cadrul social dat. „Relaţiile burgheze au devenit prea strâmte pentru a cuprinde avuţia produsă de ele.” „Armele cu care burghezia a doborât feudalismul se îndreaptă astăzi împotriva burgheziei însăşi.”

Aşa ajungem la a doua parte a capitolului, consacrată proletariatului. Marfă ca oricare alta, vânzându-şi forţa de muncă indiferent dacă e bărbat, femeie sau copil, proletarul, ca simplă anexă a maşinii, se revoltă mai întâi împotriva maşinilor, împotriva uneltelor sale de producţie, apoi parcurge treptele maturizării, de la ciocnirile individuale cu patronul la ciocnirile cu clasa burghezilor, în paralel formându-se şi ca o clasă propriu-zisă. Muncitorii încep să se coalizeze, înfiinţează asociaţii, îşi elaborează proprii elemente de cultură politică, parvin nu atât la succesul imediat, cât la unirea crescândă. Rândurile lor sunt îngroşate de persoanele decăzute din păturile de mijloc, mai puţin de lumpenproletariat, „acest putregai pasiv al păturilor celor mai de jos”, care se va şi lăsa cumpărat în vâltoarea mişcării; în schimb, li se alătură cu timpul şi „o mică parte din clasa dominantă”, desprinsă de aceasta datorită încrederii în viitorul „clasei revoluţionare” (situaţia lui Marx şi Engels). Mişcarea proletară ajunge, din minoritară, una majoritară, în interesul imensei majorităţi a populaţiei; iar din naţională, devine internaţională, în acord cu însăşi internaţionalizarea forţelor de producţie capitaliste. Ideea centrală, opusă partizanatelor „de clasă”, fie imature în trecut, fie manipulate de viitor, sună astfel: „Proletarii nu pot să cucerească forţele de producţie sociale decât desfiinţând propriul lor mod de însuşire de până acum şi, prin aceasta, întregul mod de însuşire de până acum”. („*Aneinungsweise*” înseamnă „mod de apropriere” a muncii, a producţiei, a bunurilor, aşadar „însuşire” ca modalitate de a şi le însuşi.) Dacă e cu adevărat o clasă revoluţionară, iar nu conservatoare, autoconservatoare, atunci muncitorimea va trebui să-şi anuleze propria condiţie, laolaltă cu a celorlalte clase şi pături, şi să-i anuleze în sensul hegelian de „*Aufhebung*”. Atunci, însă, finalul de capitol, potrivit căruia burghezia creează, prin marea industrie, „pe propriii ei gropari”, trebuie citit

în doi timpi prospectivi. Întâi: burghezia piere prin victoria proletariatului. Al doilea: proletariatul piere graţie victoriei sale. Oricât de utopică în perspectivă, menirea atribuită muncitorilor e de a fi *dublu* „gropari”: ai inamicilor lor *şi* ai lor.

7

Proletarier und Kommunisten, al doilea capitol, este – cum am spus – polemic, el adoptă o manieră pe care aş numi-o de *apărare ofensivă*; căci acum, după ce au fost descrise istoria burgheziei şi a fazelor de organizare muncitoreşti, el se angajează într-o con-temporaneitate fierbinte, pentru autori. Corespunzător, ei îşi inteţesc tonul expunerii, deşi, în intenţie, continuă să vizeze, nu de pe poziţii partizane, situaţii reale. „Ni s-a imputat”, „s-a obiectat că”, „vă îngroziţi că”, din nou „ne imputaţi că”: sunt formule repetitive, cu funcţie retorică, dar cu scop lămuritor. Argumentarea urmăreşte să demonteze pretenţia burgheziei de a reprezenta valori universale, veşnice şi, dimpotrivă, să probeze caracterul istoric, deci vremelnic, al acestora, iar de la un moment dat, anacronic. Autorii iau la rând acele „tirade” care atribuie comuniştilor dorinţa de a anihila proprietatea, libertatea, cultura, familia, patria, conştiinţa, opunând acestor prezumţii de vinovăţie obiectivul desfiinţării *doar* a treptei lor particular burgheze de manifestare dominatoare. Până să enumere cele zece măsuri practice de după revoluţie, în partea extinsă a capitolului ei critică ipostazierea general-umană a valorilor respective, în fapt particular-burgheze, şi avansează felul lor propriu de a le înţelege şi promova, corespunzător condiţiilor „mişcării istorice” actuale, tot particulare, dar sperând într-o viitoare statornicire a relaţiilor drepte între oameni.

Entitatea de temelie dezbătută este proprietatea. Şi în trecut, câte o formă de proprietate a fost înlocuită cu câte o alta; viitorul va proceda şi el în acelaşi mod firesc. „Ceea ce caracterizează comunismul nu este desfiinţarea proprietăţii în general, ci desfiinţarea proprietăţii burgheze.” Aceasta nu e „proprietatea dobândită personal”, ci „proprietatea care

exploatează munca salariată”. Proprietatea privată în accepţiunea burgheză este de pe acum „desfiinţată pentru nouă zecimi din membrii societăţii”, pentru „imensa majoritate a societăţii”, „lipsită de proprietate”. Ceea ce se doreşte e ca pe viitor nu „munca vie” să sporească „munca acumulată”, ci invers, acumulările să lărgească, să îmbogăţească, să stimuleze „procesul de viaţă al muncitorilor”, finalmente al tuturora.

Din răsturnarea de bază proiectată decurg celelalte. Libertatea preconizată nu se va reduce la „libertatea de cumpărare şi de vânzare”, ea va acoperi „personalitatea” întreagă, *ne*aservită altei persoane. Cultura, ideile, producţia intelectuală se vor transforma, la rândul lor, în acord cu transformările culturii materiale; iar în măsura în care va avea loc „ruptura cea mai radicală cu relaţiile de producţie moştenite din trecut”, se va produce totodată „ruptura cea mai radicală cu ideile tradiţionale”.

Rămân două confruntări delicate prin excelenţă. Una priveşte familia, situaţia femeii, educarea copiilor. „Comunizarea femeii”, imputată de burghezi comuniştilor, ar trebui atribuită tocmai „căsătoriei burgheze” patronate de interese băneşti, legate de „prostituţia oficială şi neoficială”. Marx dezavuase, încă în [*Manuscrisele economico-filosofice din 1844*], „*comunizarea femeilor*” ca posibilă „*generalizare şi desăvârşire*” a proprietăţii burgheze în „comunismul *rudimentar*”, bazat pe invidie, resentiment, dispreţ, nivelare, pe reprezentarea unui minimum din partea „omului *sărac*”, care, asuprindu-şi femeia, calcă în picioare „*personalitatea* omului”. Această perspectivă (orwellian halucinantă şi exactă) se referea anume la un comunism *primitiv*, care n-ar trebui să aibă nimic în comun cu cel pozitiv, urmărind „*aproprierea* reală a esenţei *umane* de către om şi pentru om”. *Manifestul*, ca text care nu se vrea speculativ, nu reia distincţia. Rămâne însă limpede tăişul său îndreptat împotriva aservirii femeii, într-un fel sau într-altul transformată într-o „simplă unealtă de producţie”. „Desfiinţarea familiei” şi indignarea „în faţa acestei infame intenţii a comuniştilor” sunt respinse, din nou, ca acuze nefondate: familia *este* chiar acum pervertită, şi printre burghezi, şi printre proletari, ultimii obligaţi de situaţia lor mizeră să-şi transforme până şi copiii „în simple articole de

negoţ şi unelte de muncă”. Comuniştii urmăresc tocmai însănătoşirea relaţiei dintre bărbat şi femeie, ca şi a raportului lor cu copiii. Am menţionat anterior un început al mişcărilor feministe în epocă. Pot adăuga acum un început al tatonării raporturilor libere între sexe, cu ulterioare desfăşurări variate, indiferent în ce măsură confirmă ori infirmă ele presupunerile date. În orice caz, lupta pentru drepturile femeilor şi copiilor făcea parte integrantă din toate programele socialiste şi comuniste. Ele toate proclamau egalitatea femeii cu bărbatul. La punctul 21 din *Principiile comunismului*, la întrebarea despre înrâurirea orânduirii comuniste asupra familiei, Engels răspundea: „Ea va face din legătura dintre cele două sexe o legătură pur personală, care priveşte numai persoanele interesate fără ca societatea să aibă un cuvânt de spus. […] Aşadar, societatea comunistă, în loc de a introduce comunizarea femeii, dimpotrivă, o desfiinţează”. Iar punctul 10 dintre măsurile preconizate de *Manifest* sună astfel: „Învăţământ gratuit pentru toţi copiii. Interzicerea muncii în fabrici a copiilor, sub actuala ei formă. Îmbinarea educaţiei cu producţia materială etc. etc.”.

Imputarea cea mai frecventă adusă comuniştilor este însă intenţia lor de a desfiinţa „patria” („*Vaterland*”) şi „naţiunea” („*Nationalität*”). În termeni reali, problema o formulase primul capitol: prin mondializarea pieţei, burghezia a impus producţiei şi consumului din toate ţările „un caracter cosmopolit” (în original: le-a „configurat în mod cosmopolit” – „*hat* […] *kosmopolitisch gestaltet*”); „ea i-a smuls industriei de sub picioare terenul naţional (*den nationalen Boden*)”; ea „antrenează în civilizaţie toate civilizaţiile, până şi cele mai barbare”. Să admitem din nou, în perspectiva „globalizării”, acuitatea diagnosticului timpuriu. Din el decurg însă formulările radicale, incriminate, din capitolul al doilea: „Muncitorii nu au patrie. Lor nu li se poate lua ceea ce nu au.” („*Die Arbeiter haben kein Vaterland*. *Man kann ihnen nicht nehmen, was sie nicht haben*.”) Să regândim contextul unor astfel de formulări. Dezvoltarea obiectivă a burgheziei a făcut să dispară „demarcaţiile naţionale”. Ea a instituţionalizat, încă din veacul al XIX-lea, munca salariată, producţia modernă, comerţul adecvat ei. De atunci a început absorbţia forţei de muncă din ţări sau

continente subdezvoltate în altele evoluate, ca Marea Britanie ori SUA, proces care avea să continue în secolul următor (combinat apoi şi cu o mişcare aparent inversă, prin investirea capitalului în zone cu forţă de muncă ieftină). Pe lângă amalgamul muncitorilor de obârşie diferită în marea industrie, participanţii la revoluţiile sociale au provenit din felurite naţionalităţi, mai ales în Franţa, dar şi în luptele de eliberare nord-americane, chiar înainte de afluxul sporit al imigranţilor economici. Marx şi Engels au fost şi ei imigranţi politici, în rând cu mulţi germani sau negermani; psihologic, ei nu aveau cum să fie „patrioţi", decât în măsura speranţei de a trăi – ei sau urmaşii lor – triumful revoluţiei în Germania. Accentul pe lupta socială li se poate imputa mai degrabă ca punând în umbră individul şi nu naţiunea, căci, în plan naţional, ei vor acorda întreaga lor adeziune luptelor de eliberare din Irlanda, Polonia, naţionalităţilor Imperiului austro-ungar sau populaţiei din India. În prim-plan, legat de problema naţională, se afla însă cea socială, mai ales în Europa occidentală, iar extensiv – viitorul comun, interdependent, al naţiunilor.

„Odată cu dispariţia antagonismului dintre clase, în sânul naţiunilor, va dispărea şi antagonismul dintre naţiuni." Această speranţă va alimenta „internaţionalismul proletar", apoi „internaţionalismul socialist". Dar, în ritmul refluxului revoluţionar din secolul al XX-lea, internaţionalismul proclamat va fi în fapt şi el înmuiat, abandonat, înlocuit în Europa răsăriteană prin „socialisme naţionale". Dorita prietenie între popoare se va dovedi o utopie. O a doua neîmplinire se va produce în raport cu următoarea predicţie: „În măsura în care va fi desfiinţată exploatarea unui individ de către celălalt, va fi desfiinţată şi exploatarea unei naţiuni de către alta". O a treia presupunere, la rândul ei neadeverită: „Locul vechii societăţi burgheze, cu clasele şi antagonismele ei, îl ia o societate în cadrul căreia dezvoltarea liberă a fiecăruia este condiţia pentru dezvoltarea liberă a tuturor".

Scopurile enumerate mai sus erau generoase şi au însufleţit, de aceea, câteva generaţii de adepţi. Mijloacele realizării lor au produs, în schimb, grave derapaje, cu deosebire prin neaşteptata – de către Marx şi Engels –

deplasare a „comunismului” în ţări şi continente care nu trecuseră încă prin toate fazele dezvoltării capitaliste. În situaţia lor, nu avea cum să fie posibilă ridicarea proletariatului la rang de „clasă naţională”, de „clasă dominantă”, fie şi numai din cauza absenţei unei muncitorimi cantitativ importante şi calitativ evoluate. Datorită substituirii clasei muncitoare de către partidul care se autoproclama exponentul ei, printr-un grup şi apoi printr-o persoană cu puteri discreţionare, va capota şi „cucerirea democraţiei” („*die Erkämpfung der Demokratie*”), în calitate de treaptă a vremelnicei dominări de clasă, întru desfiinţarea tuturor claselor, aşadar şi a clasei muncitoare. *Manifestul* a ignorat pericolul ca o măsură de început, tranzitorie, să se transforme în scop pe termen nelimitat. Am în vedere pasajul despre violenta „încălcare despotică a dreptului de producţie şi a relaţiilor de producţie burgheze” („[…] *despotischer Eingriffe in das Eigentumrecht und in die bürgerlichen Produktionsverhältnisse*”). În zadar continuă însă fraza cu asigurarea că aceste măsuri, economic „neîndestulătoare şi şubrede”, vor fi „depăşite în decursul mişcării”. Ele vor rămâne cu adevărat insuficiente şi şubrede, economic, politic şi cultural. Cutia Pandorei, odată deschisă, despotismul va fi, până la finala sa prăbuşire, de nezăgăzuit.

Lui Marx şi Engels le aplic ideea „vinovaţilor fără vină”. Ei sunt vinovaţi de a fi făcut posibile degradările viitoare. Ei nu sunt vinovaţi pentru aşteptările contemporane lor, faţă de care şi-au asumat rolul unor *cutii de rezonanţă*, nu doar active, ci şi mature comparativ cu altele asemănătoare. Infernul, ştim, e pavat cu bune intenţii. Dar la mijlocul veacului al XIX-lea era imposibil să prevezi desfăşurările de peste un secol, contrare aşteptărilor. Istoricul onest nu va ignora derapajele ce vor urma, dar va încerca să reconstituie fiecare epocă anterioară în parte, cu textele şi în contextele ei distincte.

Am omis până acum pagina introductivă din *Manifest* şi n-am vorbit despre scurtul său capitol final [IV]. Le pot evoca împreună, deoarece formulele lor centrale, şocante pentru mulţi prin radicalitatea lor, amplifică tocmai coeficientul *romantic*, nelipsit nici din capitolul tocmai prezentat [II], raportat la analiza tipologic *realistă* a capitalismului [I].

Din introducere a rămas în memoria comună doar propoziţia cu care debutează: „O stafie bântuie prin Europa – stafia comu-nismului" („*Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus*"). Formula aforistică – una dintre formulările de acest fel în care mai ales Marx s-a dovedit un maestru, şi nu numai în scrierile de tinereţe, la vedere mai degrabă literare – n-ar trebui să-i facă nici pe adepţi, dar nici pe vrăjmaşi, să uite sensul atribuit „stafiei". E un termen conotat negativ, va recunoaşte oricine e dispus să treacă la frazele următoare. „*Gespenst*" e ceea ce *văd* în comunism Papa şi Ţarul, Metternich şi Guizot, radicalii francezi şi poliţiştii germani, toate puterile „bătrânei Europe", care „s-au unit într-o sfântă hăituială împotriva acestei stafii". („*Hetzjagd*" înseamnă „vânătoare cu gonaci", adică „hăituirea" vânatului spre a fi răpus.) Autorii, evident, *nu* acceptă acuza de „stafie", dimpotrivă, recunosc în mişcarea comunistă o contra-putere; în plus, ei *nu* recunosc caracterul ei pretins ascuns, subversiv, terorist. Este şi motivul pentru care s-au decis să-şi opună deschis, prin acest text, concepţia, scopurile, tendinţele „basmului despre stafia comunismului" („[…] *den Märchen vom Gespenst des Kummunismus*"). În *Manifest* „basmul" despre „stafia" incriminată sună altfel decât sintagma fourieristului Victor Considerant, din cartea *Socialismul în faţa lumii vechi*, datând tot din 1848: „hidra socialismului", din capetele căreia oricâte vor tăia duşmanii, vor cădea numai cele bolnave. Marx şi Engels nu cedează florilor retoricii, întrucât un cuvânt precum „hidra" ar fi contaminat lesne – în chip negativ – pozitivitatea apărată. Or, „stafia" *este* o negativitate avansată doar de „hăitaşii" vânatului comunist. Exemplul acestei lecturi partizane comode nu e decât unul dintre multele de acest fel din zilele noastre. Un altul priveşte formula de tinereţe a lui Marx despre religie ca „opiu pentru popor", în acel context opiu neînsemnând primordial otravă, ci

antidot amorţitor, administrat în boală spre atenuarea durerii, fără ca medicul să spere în putinţa de a-l lecui pe bolnavul irecuperabil; sens pe care, după cum am arătat într-un alt studiu, reluat de-asemenea în prezentul volum, Nietzsche îl dezvoltă mult mai pe larg în scrierile sale mature.

„Comuniştilor le repugnă să-şi ascundă (*zu verheimlichen*) vederile şi intenţiile. Ei declară deschis (*offen*) că ţelurile lor pot fi atinse numai prin doborârea violentă a întregii orânduiri sociale de până acum (*durch den gewaltsamen Umsturz aller bisherigen Gesellschaftsordnung*)”. Reluarea în final a ideii din introducere nu e superfluă, ea disociază propria doctrină de numeroasele secte, grupări ilegale, organizaţii conspirative premergătoare, pregătind în secret acţiuni teroriste; şi indică de pe acum repudierea opţiunilor anarhiste, în confruntările ulterioare dintre Marx şi Bakunin.

Încotro se îndreaptă speranţele de viitor ale comuniştilor? Spre ţările evoluate în care *Poziţia comuniştilor faţă de diferitele partide de opoziţie* [titlul capitolului IV] poate îmbina colaborarea cu delimitarea. Sunt amintite situaţii particulare din Franţa, Elveţia, Polonia acelor vremuri, cu un accent deosebit pe Germania, spre care comuniştii îşi îndreaptă primordial atenţia şi unde nădăjduiesc ca „revoluţia burgheză” să fie „prologul direct al unei revoluţii proletare” – încă o aşteptare neîmplinită.

Precum în primul enunţ din *Manifest*, ultimele vor cunoaşte şi ele o neaşteptată, pe moment, carieră mondială. Finalul, romantic, incandescent, maximalist, e binecunoscut: „Să tremure clasele dominante în faţa unei Revoluţii Comuniste. Proletarii n-au de pierdut în această revoluţie decât lanţurile. Ei au o lume de câştigat”. Nu mai urmează decât lozinca, scoasă în evidenţă cu majuscule, care va face înconjurul lumii vreme de un secol şi jumătate, chiar dacă din ce în ce mai formal, ca o incantaţie tot mai lipsită de acoperire socială, atât prin absenţa vechiului proletariat, cât şi prin absenţa condiţiilor muncitoreşti de unire: „PROLETARI DIN TOATE ŢĂRILE, UNIŢI-VĂ!” („*PROLETARIER ALLER LÄNDER, VEREINIGT EUCH*!”)

Manifestul Comunist a apărut în februarie 1848. În aceeaşi lună, pe 22–24, a avut loc la Paris revoluţia în urma căreia a abdicat Ludovic Filip şi a fost proclamată a doua republică franceză; iar pe 23–26 iunie – insurecţia muncitorilor parizieni, reprimată şi soldată, la 10 decembrie, cu instalarea la putere a lui Ludovic Napoleon Bonaparte, deocamdată ca preşedinte de republică. Pe tot parcursul anului s-au succedat răscoale şi revoluţii în localităţi italiene, germane, poloneze, cehe, slovace, în Croaţia, Slovenia, Voivodina, Ungaria şi, desigur, în Transilvania, Muntenia şi Moldova. Aceste mişcări aveau un tăiş antihabsburgic, antiautoritar, antifeudal, îmbinând pornirile naţionale cu cele burgheze, democrate, republicane, rareori socialiste, cu atât mai puţin comuniste. Au existat printre combatanţi şi persoane sau fracţiuni radicale, dar ele s-au mulţumit cu revendicări sociale minimale, în plan tactic mijlocitoare pentru atingerea propriilor scopuri strategice. Aceste revoluţii au fost înfrânte ori au deviat paşnic spre o cale evolutivă, dintre adepţii lor unii preferând democraţia liberală.

N-a fost şi opţiunea lui Marx. El a purtat bătălii de ariergardă la *Noua Gazetă Renană*, secondat din nou de Engels, apoi a descris de unul singur recenta experienţă franceză, în *Luptele de clasă din Franţa* şi în *Optsprezece brumar al lui Ludovic Bonaparte*. Alături de analiza istoriei parcurse, el se va apleca tot mai mult asupra economiei politice şi va avansa, prin studii pregătitoare, către *Manuscrisele economice din 1857–1859*, *Contribuţii la critica economiei politice* şi *Capitalul*. Refluxul paşnic, de după fluxul militant, favoriza calmul bibliotecilor, dovadă munca asiduă a lui Marx la „British Museum”. Preferând cercetarea ştiinţifică, el aştepta şi pregătea concomitent noul val insurecţional. Acesta avea să urmeze tot în Franţa, după războiul pierdut cu Prusia, prin scurta Comună din Paris, înecată în sânge: încă o speranţă proletară eşuată, evocată în *Războiul civil din Franţa*. Răbufnirile violente vor ceda apoi unui lung răstimp de edificări paşnice, „*la belle époque*”, în timpul căreia „Asociaţia Internaţională a Muncitorilor” (înfiinţată în 1864 şi retroactiv numită „Internaţionala I”) s-a văzut nevoită să se resemneze cu proiecte de viitor…

Marx a murit în 1883, Engels va trăi până în 1895 şi se va ocupa de moştenirea prietenului său, recunoscându-i întâietatea în toate activităţile lor comune. Engels va juca un rol important în evoluţia mişcării socialiste germane, mlădiindu-şi concepţiile despre şansele ei, inclusiv în privinţa joncţiunii socialismului cu democraţia, în cadrul „Internaţionalei a II-a”, bazele căreia au fost puse la Paris în 1889, centenarul Marii Revoluţii Franceze. Îi vor datora mult exponenţii de frunte ai social-democraţiei, mai ales ai celei germane, deplasată cu timpul de la varianta revoluţionară la cea reformistă.

Apoi Marx va fi expropriat, succesiv, de „marxişti”, „leninişti”, „stalinişti”. E o posteritate încâlcită, cu infidelităţi de substanţă debordând treptat şi din ce în ce mai mult fidelităţile clamate. Antemergătorii sunt şi nu sunt răspunzători pentru urmaşi. Or, urmaşi de-ai lui Marx s-au declarat mulţi şi foarte diferiţi. Jurămintele de credinţă la adresa lui, făcute de partidele muncitoreşti sau comuniste din ţările „socialismului real”, trebuie luate sub beneficiu de inventar şi puse sub lupă. Stalin n-a fost Lenin. La rândul său, Lenin n-a fost un Gheorghi Plehanov, Karl Kautsky, Eduard Bernstein, Otto Bauer, Wilhelm sau Karl Liebknecht, Constantin Dobrogeanu-Gherea, Antonio Gramsci, o Rosa Luxemburg. Revoluţia din Octombrie n-a fost acceptată de mulţi socialişti şi marxişti, ruşi sau neruşi. Construirea „socialismului într-o singură ţară”, apoi în câteva, dar tot înapoiate economic şi social, n-a intrat în vederile lui Marx, de fapt nici ale lui Lenin, care spera ca după revoluţia din Rusia să se producă o extindere a ei în ţări occidentale dezvoltate, în primul rând în Germania, motiv pentru care a şi instituit germana, nu rusa, ca limbă oficială a „Internaţionalei a III-a” (fondată la Moscova în 1919). Lenin a fost marxist, dar unul îndatorat şi metodelor mai radicale decât cele preconizate de Marx, provenind atât din ultraiacobinismul francez, cât şi din maximalismul rus. Faţă de „bolşevismul” său, „menşevicii” se situau mai la centru, iar „socialiştii-revoluţionari” („eserii”) – mai la stânga doctrinară, anarhistă şi teroristă; ceea ce nu l-a împiedicat pe Lenin să-i scoată din jocul pentru putere, întâi pe menşevici, apoi şi pe eseri. Pe urmă Stalin a inventat şi expropriat în

interes propriu „leninismul”, din care de altfel s-au revendicat inclusiv cei eliminaţi treptat de el ca deviatori „de stânga” (Troţki, Zinoviev, Kamenev), şi „de dreapta” (Buharin, Rîkov, Tomski).

Disjuncţiile sunt necesare, fără a ignora legăturile. Istoria nu e o linie dreaptă precum Nevski Prospekt, bulevardul din centrul Petersburgului, obişnuiau să spună revoluţionarii ruşi din veacul al XIX-lea. Confirmarea avea să vină de unde ei nici nu se aşteptau, de la combatanţii revoluţiilor din secolul al XX-lea. Câte legături profunde cu Marx a păstrat Mao Tze Dun, antioccidentalul adept al ţărănimii şi al „încercuirii” oraşului conservator de către satul insurgent?! Partizanii soluţiilor comode nu vor descâlci nici firele trecutului şi nici, prin preziceri simpliste, pe cele ale viitorului.

Istoricii studiază trecutul. Acesta a fost însă multiplu stratificat. Amestecul indistinct de fapte şi idei, proiecte şi realităţi, îndepărtate în timp şi ca structură, îşi deconspiră rostul „ideologic” (în accepţiunea sa negativă împărtăşită de Marx), la antipodul efortului ştiinţific. Disjuncţiile rămân calea sigură şi spre eventuale conjuncţii.

De la *Manifestul Comunist* au trecut peste 150 de ani. L-au elaborat doi tineri. Ei au urmărit un diagnostic lucid, pe care l-au mai şi amestecat cu proiecte mesianice. Au dorit ştiinţa, dar au cedat şi utopiei. În ambivalenţele lor, ei s-au înrudit cu alte personalităţi din perioada 1848, de acolo sau de altundeva, din aceleaşi sau din alte domenii, nutrind vise asemănătoare sau diferite. Antinomiile sunt pregnante în *Manifestul Comunist*, dar ceea ce am numit *realism* şi *romantism* se vor îngemăna, în proporţii variabile, şi în scrierile ulterioare. Acelea vor fi mai importante, chiar dacă acest text anume va fi invocat mai des, măcar prin titlu şi câteva formule transgresate în lozinci.

În Occident, Marx e publicat, citit, studiat, deloc ca ultim cuvânt, ci doar ca o verigă în istoria ştiinţei, ideilor, mentalităţilor; o verigă pe care, ca pe oricare alta, istoria a depăşit-o, dar a şi integrat-o în devenirile ei. Marx a lăsat multe *urme*, unele blamabile, altele lăudabile. Acestea din urmă nu pot fi şterse cu buretele, aşa cum ar voi unii, din metodologia ştiinţelor economice, istorice, politice.

În Europa de Est, lui Marx îi sunt atribuite toate malformaţiile „socialiste” / „comuniste” trăite. El ar fi cu deosebire şocat dacă le-ar cunoaşte. S-ar mira nu atât de infirmarea previziunilor sale, cât de ceea ce a ajuns să fie taxat drept confirmare a lor.

Ca să judeci „ce e viu şi ce e mort” din moştenirea lui Marx (în toate sensurile derivate din latinescul *iudicare*: reflexive, tranzitive, intranzitive, chiar instransigente) – condiţia prealabilă e să-l citeşti!

FRIEDRICH NIETZSCHE – *GENEALOGIA MORALEI*

1

Friedrich Nietzsche se naşte la 15 octombrie 1844 la Röcken, în Saxonia. E fiul pastorului luteran Karl Ludwig, la rândul lui fiu de preot protestant. Are o soră mai mică Elisabeth (1846), îi moare tatăl (1849), apoi un frate (1850). Mama cu fiul şi fiica se mută la Naumburg (1850). Urmează aici gimnaziul (1854), apoi colegiul-internat din Pforta (1858). Îşi dă bacalaureatul, „*Abitur*” (1864).

La vârsta de 20 de ani se înscrie la Universitate: urmează două semestre de filologie şi teologie la Bonn (1864–1865) şi patru semestre la Facultatea de filosofie din Leipzig (1865–1867), specializându-se în filologie clasică. Din această perioadă se manifestă şi primele simptome de boală, crize de reumatism, acute dureri de cap (din 1865). La Bonn e coleg cu Paul Deussen, viitor istoric al filosofiei indiene; la Leipzig studiază împreună cu Erwin Rohde, viitor profesor de filologie clasică. Îl aprofundează pe Schopenhauer (1865). E îndrumat îndeaproape de profesorul Friedrich Wilhelm Ritsch. Serviciul militar îl efectuează la Naumburg (1867–1868). Are loc întâlnirea cu Richard Wagner (în toamna

lui 1868). La recomandarea lui Ritsch e numit, la numai 25 de ani, profesor de filologie clasică la Universitatea din Basel.

Îşi ţine prelegerea inaugurală: *Homer şi filologia clasică* (28 mai 1869). Predă săptămânal şase ore. Printre colegii săi iluştri se numără Jacob Burckhardt, cu care se află în relaţii apropiate. Are periodic migrene violente, greţuri, dureri de stomac şi tulburări de vedere (din 1870). Ia parte la războiul franco-german, ca sanitar voluntar, se îmbolnăveşte grav, revine la Basel. În perioada apogeului prieteniei cu Wagner, îl vizitează deseori pe acesta şi pe soţia lui, Cosima (1869–1872). După ce publică *Naşterea tragediei*, este atacat vehement, mulţi studenţi îi părăsesc cursurile. Tot atunci i se accentuează starea de boală (din 1873), trecând în crize grave (din 1875). Îşi ia un an de vacanţă, pe care o petrece în bună parte la Sorrento, fără vreo ameliorare sensibilă (1876–1877). Asistă la primele spectacole de la Bayreuth (august 1876); face cunoştinţa lui Paul Rée. Are loc ultima discuţie cu Wagner şi ruptura de el (1878). La 35 de ani boala îl constrânge să demisioneze şi să părăsească, după un deceniu de activitate, cariera universitară, răsplătită cu o pensie (mai 1879).

În următorii nouă ani trăieşte ca un „*fugitivus errans*” – în majoritatea timpului, alternativ, în regiunea Engadin, la Sils-Maria (vara) şi în Sudul Franţei sau Nordul Italiei (iarna); cel mai des, pe Riviera Franceză, la Nisa, dar la un moment dat îndrăgeşte şi Veneţia, iar târziu (1888) descoperă pentru sine Torino. Are loc o ameliorare a sănătăţii (din 1882). O cunoaşte la Roma pe Lou Andréas Salomé (1888), care îi refuză cererea în căsătorie. După mai multe reveniri ale bolii, are loc o explozie de vitalitate, însoţită de o activitate frenetică. În ultimul an de luciditate (1888) lucrează la cartea proiectată – dar editată ulterior ca o culegere de fragmente – *Voinţa de putere*, scrie *Cazul Wagner* (mai–iunie), *Ditirambele către Dionysos* (august), *Amurgul idolilor* (sfârşitul lui august, începutul lui septembrie), *Antihristul* (septembrie), *Nietzsche contra Wagner* (decembrie). Apoi, brusc, se produce prăbuşirea psihică la Torino (pe 3 ianuarie 1889). O scrisoare către Georg Brandes din ziua următoare e scrisă parcă de un copil, cu creionul, cu litere uriaşe; finalul celor câteva rânduri, incoerente dar şi

enigmatice, sugerează o identificare cu Mântuitorul, continuat şi contrazis de cel mai bun duşman al său…

Nu a împlinit încă 45 de ani. E internat la diferite clinici de psihiatrie, la Basel şi la Jena. Apoi e readus la Naumburg. După 19 ani de muncă supraomenească, vegetează aici 11 ani. E îngrijit de mama (care moare în 1897) şi de sora sa Elisabeth (care îi adună şi îi îngrijeşte manuscrisele). Se stinge la Weimar, la 25 august 1900.

2

Exegeţii propun diverse periodizări ale operei nietzscheene. Dacă facem abstracţie de tatonările de până în 1869 (postum vor apărea şi *Jugendschriften / Scrieri de tinereţe*), putem opta între câteva principale variante.

A) Două mari perioade: deceniul universitar de la Basel, 1869–1879, şi deceniul de „*fugitivus errans*”, 1879–1889.

B) Prima perioadă e menţinută în întregul ei, iar cea de a doua – împărţită printr-o cezură, stabilită aproximativ în 1882.

C) Sunt conturate cicluri cât de cât delimitabile pe tot parcursul celor două decenii, şi anume: 1869–1876; 1876–1879; 1879–1881; 1882–1883; 1884–1886; 1887–1888. În disocierea acestor „cercuri mici” – dintre care ultimele acoperă trei, apoi numai câte doi ani – e urmărită atât gestaţia scrierilor principale, cât şi alternanţa stărilor depresive şi de revigorare. În planul din urmă, anul 1876 marchează o înrăutăţire a stării sale, anii 1879 şi 1881 decupează o nouă perioadă foarte rea – în care, cu minimum de sănătate şi de forţă izbuteşte totuşi să scrie *Aurora*; în timp ce în 1884 şi în 1887 intervin înviorări neaşteptate, corespunzătoare unor noi elanuri creatoare.

Evident, bibliografia – extrem de întinsă – propune şi alte segmentări.

Contează însă, în ultimă instanţă, operele. Le enumăr pe cele mai importante dintre antume, indicând înaintea titlurilor anul sau anii elaborării (între paranteze cu data primei publicări).

1870–1871 (1872): *Die Geburt der Tragödie / Naşterea tragediei*, subtitlul: *Oder: Griechentum und Pessimismus / Sau: Elenitatea şi pesimismul*.

1873–1874 (1873–1876): *Unzeitgemässe Betrachtungen / Consideraţii inactuale*. Conţine patru texte: *David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller / David Strauss, mărturisitorul şi scriitorul*; *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben / Despre foloasele şi daunele istoriei pentru viaţă*; *Schopenhauer als Erzieher / Schopenhauer educator*; *Richard Wagner in Bayreuth / Richard Wagner la Bayreuth*. Aceste contribuţii au fost elaborate în 1873, 1873–1874, 1874, 1875–1876.

1876–1879 (1879): *Menschliches Allzumenschliches / Omenesc, prea omenesc*, purtând subtitlul *Ein Buch für freie Geister / O carte pentru spirite libere* (I datează din 1876–1878, iar II, din 1877–1879).

1880–1881 (1882): *Morgenröthe / Aurora*, subtitlul: *Gedanken über die moralischen Vorurteile / Gânduri despre prejudecăţile morale*.

1881–1882 (1882): *Die fröhliche Wissenschaft* („*la gaya scienza*”) / *Ştiinţa veselă*.

1883 – 1885: *Also sprach Zarathustra / Aşa grăit-a Zarathustra*, subtitlul: *Ein Buch für alle und keinen / O carte pentru toţi şi nici unul*. Cele patru părţi: I. 1883 (1883); II. 1883 (1883); III. 1883–1884 (1884); IV. 1884–1885 (1892).

1885–1886 (1886): *Jenseits von Gut und Böse / Dincolo de bine şi de rău*.

1887 (1887): *Zur Genealogie der Moral / Despre genealogia moralei*, subtitlul: *Eine Streitschrift / O scriere polemică*, cu adaosul: *Der letzveröffentlichten „Jenseits von Gut und Böse” zur Ergänzung und Verdeutlichung beigegeben / Adăugată recentei „Dincolo de bine şi de rău” spre împlinire şi înţelegere*.

1888 (1888): *Der Fall Wagner / Cazul Wagner*, subtitlul: *Ein Musikanten-Problem / Problema unui muzician*.

1888 (1888): *Götzen-Dämmerung / Amurgul idolilor*, subtitlul: *Wie kann man mit dem Hammer philosophieren / Cum se poate filosofa cu*

ciocanul.

Antumele, îndeobşte apărute curând după elaborare, au fost pregătite pentru tipar de către autor.

O situaţie aparte au atât câteva lucrări timpurii neterminate (1870–1873); cât şi unele ultime scrieri, încheiate de Nietzsche, dar pe care n-a mai reuşit să le şi publice.

În prima categorie intră texte pregătitoare pentru *Naşterea tragediei* sau complementare acesteia, mai ales fragmentul *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen / Filosofia în epoca tragică a grecilor* (primăvara anului 1873).

Cel de al doilea „cerc” include: *Antichristul*, reprezentând cartea întâi din *Umwertung aller Werte / Revalorificarea tuturor valorilor* (text scris în 1888 şi apărută în 1902); autobiografia *Ecce homo*, subtitlul: *Wie man wird, was man ist / Cum devii ceea ce eşti* (carte scrisă în 1888, publicată în 1911); *Nietzsche contra Wagner* (scris tot în 1888 şi publicat în 1901, apoi uneori ca adaos la *Cazul Wagner*).

Aceste două categorii de scrieri ediţiile le grupează uneori separat, în antume, alteori le includ printre postume.

Postumele propriu-zise unii editori le corelează principalelor apariţii antume, eventual cu specificarea „Din gândurile…” sau „Din timpul…” cutărei scrieri – de pildă „Texte nepublicate, din timpul lui «Zarathustra»”.

Numeroase postume au fost editate, în primă instanţă, de către Elisabeth Förster-Nietzsche. Raportul dintre stricta lor autenticitate şi eventualele intervenţii ale surorii filosofului au făcut obiectul unor analize minuţioase. Controverse deosebite au stârnit cele patru „cărţi” din *Der Wille zur Macht / Voinţa de putere*, şi ca ordonare, şi în sensul posibilelor alterări ulterioare. Majoritatea comentatorilor au preferat, de aceea, să se bazeze pe antume, completându-le cu grijă şi pe baza textelor postume.

O îmbogăţire semnificativă a reprezentat-o ediţia **Sämtliche Werke / Opere complete. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden / Ediţie critică în 15 volume de sine stătătoare**, ediţie realizată de Giorgio Colli şi Mazzino Montinari (publicată şi republicată în anii optzeci din secolul

trecut – cu sigla **KSA**). Ea ordonează antumele în volumele 1–6, iar postumele în volumele 7–13, în ordinea cronologică a „fragmentelor”: 1869–1874, 1875–1879, 1880–1882, 1882–1884, 1884–1885, 1885–1887, 1887–1889 (volumele 14 şi 15 cuprind aparatul critic, comentariile, cronica vieţii, datarea poeziilor, registrul de ansamblu.

Colli şi Montinari au editat de asemenea, în paralel, **Sämtliche Briefe / Scrisori complete. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden / Ediţie critică în 8 volume**.

Uneori au fost reunite în volume separate atât *Poeziile* cât şi *Aforismele*.

3

La Nietzsche totul pare, dar nimic nu este întâmplător. Un antisistemic, care preferă aforismul sclipitor, filosofic şi totodată poetic: din această cauză nu îşi ratează însă identitatea de sine. Există eseişti incoerenţi, atât în intuiţie, cât şi în expresie. Dar un autentic gânditor-scriitor asigură coerenţă până şi fragmentului la prima vedere opus oricărui sistem. Organicitatea e lăuntrică şi, totodată, ca exteriorizare. De aici decurge putinţa să corelezi un fragment cu altele, din aceeaşi carte sau din alte cărţi ale filosofului. Ţinem minte numai pe acel autor care s-a determinat şi centrat pe sine, căutător al propriilor tărâmuri recognoscibile: sieşi fidel. Un adversar de sisteme nu neagă obligatoriu sistematicul, nici în expunere, cu atât mai puţin în gândire. Uneori consonanţele le vor scoate la iveală alţii; în câte o situaţie fericită însuşi autorul le vine acestora în ajutor, punându-şi singur laitmotivele în lumină.

Genealogia moralei debutează cu o mărturisire autobiografică. Nietzsche ne destăinuie că originea ideilor curente despre „bine” şi „rău” l-a obsedat încă de la treisprezece ani şi că în primul său exerciţiu de scriere filosofică, din acea vreme, i-a transferat „soluţia” lui Dumnezeu, „făcându-i cinstea să-l consider *Părintele* răului” (*Vater* des Bösen”). Să fi fost impusă o asemenea concluzie, se întreabă autorul, de către un „*a priori*” al său,

unul imoral sau cel puţin imoralist, anti-kantian în enigmaticul lui caracter de „imperativ categoric”, dar un imperativ care disociase încă de pe atunci morala de teologie, imanentul de transcendent?!

Iată sursa cea mai veche, dezvăluită cu francheţe. E momentul preistoric al istoriei care mă preocupă. Dar istoria propriu-zisă? Ea e lungă şi întortocheată. O prescurtez spre a reţine minimul necesar din treptele suitoare către *Genealogia moralei*. O completă „genealogie” a ei ar fi în drept să ia la rând tot ceea ce a scris anterior Nietzsche. Modesta întreprindere de faţă se mulţumeşte cu un număr redus de texte ce lămuresc urcuşul coerent al cam aceloraşi gânduri despre morală. Îmi ajunge o singură lucrare din finalul deceniului de la Basel şi câteva din anii optzeci, esenţiali pentru definitiva articulare a moralităţii nietzscheene *pro* şi *contra*.

Importantul aforism 45 din prima parte a cărţii *Omenesc, prea omenesc* e intitulat *Doppelte Vorgeschichte von Gut und Böse / Dubla preistorie a binelui şi a răului*. Două pagini încep a limpezi o viitoare disociere hotărâtoare. Ce aflăm din ele? Există casta stăpânilor şi masa sclavilor. Fiecare o priveşte pe cealaltă prin propria-i prismă, în opoziţie cu sine. Stăpânii, individualităţi puternice, detestă „masa ca pulberea”. În ochii lor, „nobil şi josnic, domn şi sclav” se exclud reciproc. Primul e „*gut*” (la Homer, atât troianul cât şi grecul sunt aleşi); cel de al doilea e „*schlecht*”, nu fiindcă l-ar putea vătăma pe ales, ci fiindcă merită întregul lui dispreţ. Invers, pentru asupriţi şi neputincioşi duşman e orice *alt* om, dar cu deosebire cel superior, care, din această perspectivă, este groaznic, diabolic în însingurarea-i divină: „*böse*”. Privit de jos, tot ce e sus e „*böse*”, rău; iar binele nu-i decât o răutate distilată, sublimată. O asemenea reprezentare despre „bine” şi „rău” semnalizează întotdeauna izbânda comunităţii vulgare asupra personalităţii elevate din rândul neamurilor, raselor, castelor dominatoare pe vremuri…

E anunţată limpede ideea a două moralităţi polare, crescând din două opuse situaţii de fapt şi psihologii pe măsură. Tot astfel, a treia parte din aceeaşi scriere, *Omenesc*, *prea omenesc*, intitulată *Viaţa religioasă*, prefigurează şi alte motive importante „*despre sfinţenia şi asceza creştină*”

(af. 136), despre ascetul resentimentar care face totul *„în ciudă, împotriva lui însuşi*” (af. 137), despre relaţia dintre ascet şi sfânt (af. 141) ş. a.

Trec însă mai departe. *Aurora* poartă – cum spuneam – subtitlul *Gânduri despre prejudecăţile morale*. În prima „carte”, mai amplul aforism 9 postulează acel *Begriff der Sittlichkeit der Sitte / Conceptul moralităţii moravurilor*, şi el cu sens premonitoriu. Iniţial totul fusese elementar, frust şi sănătos; sub presiunea descendenţei, lucrurile s-au încurcat până la greu despicabila „moralitate a moravurilor”. În starea lui originară, omul fusese „*böse*”, adică individual, liber, arbitrar, autoritar, imprevizibil şi, în această calitate, acţionase, până una-alta, nu potrivit ordinelor descendenţei, adică nu conform unor reguli morale, ci fiindcă aşa voise *el*. Libera lui amoralitate echivalase cu iniţialul său mod de a fi moral. Descendenţa produce însă „moralitatea moravurilor”. A fi moral începe să însemne a fi ascultător faţă de legi prescrise (de ascendenţi). Individul e jertfit legilor morale. Cine vrea să se ridice deasupra lor trebuie să devină el însuşi legiuitor, să instituie el însuşi moravuri. Ceea ce se deosebeşte de moravurile prescrise devine însă „*böse*”, rău. Felurite descendenţe, ca atare şi diferitele „moralităţi ale moravurilor”, vor evalua şi răul în mod diferit. Dar cu timpul ea, „moralitatea moravurilor”, ajunge să se subţieze, să se rafineze, să decadă.

Din nou i-aş putea adăuga acestei însemnări decisive altele ulterioare. De pildă, *Însemnătatea nebuniei în istoria moralităţii* (af. 14): „nebunia” e originată în revolta împotriva moralităţii instituite şi a legilor ei, este o tentativă de a scutura jugul vreunei moralităţi, aşadar e echivalentă cu libertatea nebună; sau *Întâia propoziţie a civilizaţiei* (af. 16), ironizată desigur: *„jede Sitte ist besser als keine Sitte*”, ceea ce s-ar traduce „prezenţa oricăror moravuri e mai bună decât absenţa lor”, formulă care rimează cu finalul *Genealogiei*; ori, ca sugerând enunţurile acesteia – simple titluri de aforisme: *Morala suferinţei voluntare* (af. 16), *Moralitate şi prostire* (af. 19), *Actorii virtuţii şi ai păcatului* (af. 29)…

Îmi permit acum o mică inconsecvenţă cronologică. În fapt, din *?tiin?a vesel? Ştiinţa veselă* numai cărţile I–IV (până la af. 342) datează din 1881–

1882; în schimb, în cartea V, aforismele 343–383, provin abia din 1886, ca atare sunt poate ulterioare faţă de, sau măcar concomitente cu, *Dincolo de bine şi de rău*. Întrucât însă principalele „rime" mi le oferă aforismele din *Wir Furchtlosen / Noi cei fără de frică* („A cincea carte" din *la gaya scienza*), n-are rost să tai în două o rememorare atât de fragmentară şi de succintă.

Către predicatorii moralei (af. 292) este – lesne de bănuit după titlu – o batjocură cruntă la adresa celor ce trăncănesc neîncetat despre virtuţi; alchimia lor degradează, întru folosinţa mulţimii, aurul în plumb; unica lor şansă ar fi să renege toate lucrurile „bune" pe care le oferă plebei spre a fi lăudate, adică să facă din nou din morală o taină a pudicităţii sufletelor însingurate, poate că astfel îi vor recâştiga pe unii pentru unicul lucru de preţ, „eroicul". *Întrucât mai suntem şi noi pioşi* (af. 344) parvine, prin ambiguităţile ştiinţei, prin „voinţa de adevăr", pe tărâmul ştiinţei: „de ce ştiinţa?" îl întoarce pe căutător la *„pentru ce îndeobşte morala*, când viaţa, natura, istoria sunt «nemorale» («*unmoralisch*»)"; şi atunci ce să facem noi, cunoscătorii fără Dumnezeu şi antimetafizicieni, ce să facem cu milenara presupunere că Dumnezeu e adevărul şi că adevărul e dumnezeiesc?! *În cinstea naturilor preoţeşti* (af. 351) aproximează aceeaşi diatribă dintr-un alt unghi: acea specie de oameni presupus blânzi, modeşti, neprihăniţi, care se dau în spectacol spre a fi pe placul poporului, iar poporul îi stimează pentru falsa lor înţelepciune, tot pe atât de mincinoasă pe cât de străină adevăratei filosofii. *Vechea problemă: ce este german?* (af. 357) relevă o la fel de evidentă complementaritate, între patosul antifilistin şi cel antipatriotard. Problema dată – spune autorul – s-a aflat în grea suferinţă de pe urma perspectivelor morale creştin-ascetice; ea a fost abordată şi de Schopenhauer, şi de pesimismul post-schopenhauerian, şi de o tipic iudaică îndulcire moralizatoare; şi a ajuns la „*Deutschland, Deutschland über alles*" / „Germania, Germania, mai presus de toate", principiu filosofic condensat în imn naţional…

Trec peste *Aşa grăit-a Zarathustra*, care răstoarnă critica în apologie, într-o perspectivă considerată salvatoare în raport cu distorsiunile şi

decadenţele consemnate şi cu acest prilej: „muştele pieţei publice”, „iubirea aproapelui”, „preoţii”, „virtuoşii”, frica decantată în „credinţă” şi în „ştiinţă”, precum şi multe altele. Nietzsche e mereu neiertător faţă de ceea ce îi pare de neiertat – pervertita moralitate pervertitoare, în primul rând; dar, laolaltă cu Zarathustra, reintonează *fortissimo* vechiul său cântec „dionisiac”, presupus eliberator…

Totuşi, până la nădăjduita joncţiune dintre originarul om autentic şi viitorul Supraom, Nietzsche nu conteneşte să-şi asume principalele sale munci; precum odinioară Hercule, el retează capetele Hydrei din Lerna, alungă păsările stricătoare de pe lacul Stymphalos, curăţă grajdurile regelui Augias. Această asanare trudnică, o condiţie prealabilă a însănătoşirii, străbate *Dincolo de bine şi de rău*, scriere lămuritoare pentru imediat consecutiva *Genealogie*. De dragul corespondenţelor, îi rezum, tot parafrazat, câteva fragmente.

Contestarea asigură farmecul şi supravieţuirea oricărei teorii, în speţă şi cu deosebire teoria „liberului arbitru” (af. 18). Aceleaşi principii sunt folosite în scopuri diferite: oamenii îşi tiranizează, justifică, cinstesc, defăimează sau tăinuiesc obişnuinţele cu ajutorul principiilor (af. 77). Orice morală e o îndelungată constrângere, o supunere într-o unică direcţie, de pildă pe baza schemei creştine, supunerea constituindu-se într-un imperativ moral, altul decât cel kantian, „categoric” (af. 188). Poporul evreu a iniţiat „revolta *sclavilor în domeniul moralei*” şi, prin aceasta, pentru câteva milenii, răsturnarea valorilor morale, statornicită de creştinism (af. 195). Viclenia şi prostia oblăduiesc toate moralele ce par a propune individului „fericirea”, de fapt adresându-se „tuturor” în formă generalizată şi absolutistă, invocând ba „înţelepciunea”, ba „ştiinţa”, ba „lumea cealaltă”, propunând mereu compromisuri, îmblânziri, ademeniri, diluarea patimilor, „morala în chip de teamă” (af. 198). „Există *morale de stăpâni şi morale de sclavi*”; aristocratul instituie o cu totul altă scară de valori decât robii; primul se glorifică pe sine şi toate ale sale, severitatea, duritatea, agresivitatea, ultimii îşi preţuiesc slăbiciunile proprii, compătimirea, răbdarea, modestia, utilitatea; sunt două feluri incompatibile de a privi

„binele”, de unde şi opusele, nici măcar terminologic identice între ele. (Acest aforism 260 rezumă, prevestitor, prima „disertaţie” din *Genealogia*.) Dar, vorba lui Nietzsche: „Destul!”. Oricâte alte fragmente, din aceleaşi sau din alte scrieri, vor continua doar să confirme presupunerea: mişcarea gândului nietzschean, la vedere *centrifugă*, mai este şi *centripetă*, ca un revers nici măcar prea tăinuit. Asemenea unui vultur semeţ roteşte autorul deasupra „victimelor” sale, care rămân mereu falsa ştiinţă, falsa religie, falsa morală; iar toate clasificările converg spre şi se adună în mincinoasa, destructiva, funesta moralitate. Duşmanii, de mult şi obsesiv urmăriţi, vor mai trebui încă o dată răpuşi, de astă dată cât se poate de „sistematic”.

4

Zur Genealogie der Moral e un titlu în care „*Zur*” ar putea fi echivalat prin „Despre”, „Cu privire la”, eventual „Contribuţii la”. În traducere, este omisă particula introductivă: *Genealogia moralei*. Subtitlul îi dezvăluie însă tranşant intenţiile: *Eine Streitschrift / O scriere polemică*. Într-adevăr, este unul dintre cele mai polemice texte nietzscheene, atât de compact polemic, încât abandonează până şi îndeobşte preferata „atomizare” aforistică. După numeroasele denunţuri parţiale (deşi asamblabile de către o privire din exterior), radicalismul în negarea moralităţii dominatoare, a legilor şi slujitorilor ei, este, cu acest prilej, totalizat, în trei mişcări legate între ele. (Adept al muzicii, unul dintre cei mai importanţi „compozitori” dintre literaţii germani, „muzicalul” Nietzsche n-ar avea, de bună seamă, nimic de obiectat dacă i-am asemui cartea cu o sonată, compusă dintr-un *allegro*, un *adagio* şi un lung *scherzo*, o finală „temă cu variaţiuni”.) Se consumaseră despărţirile nu doar de Kant, ci şi de Schopenhauer, şi de Wagner (ultima va fi în curând pecetluită). Se acumulaseră argumentele împotriva nenumăraţilor vrăjmaşi – utilitarişti, filistini, filantropi, umanişti, progresişti, evoluţionişti, liberali, democraţi –, cu toţii presupuşi a fi slabi, săraci cu duhul. Dar mai cu seamă creştini. Căci originile moralei resentimentare sunt şi socratice, dar şi (mai ales) iudeo-creştine. Izbânditorii

într-ale moralei noi au suprimat sau pervertit viaţa, natura, umanul, individualul, le-au înlocuit cu „spiritul”, cu transcendentul, cu preferinţele masei amorfe a supuşilor. Democratismul plebei a dus la decadenţă, la nihilism. Prin „reevaluarea tuturor valorilor”, nu numai teoretică dar îndeosebi practică, nihilistul, imoralistul ar putea face totuşi saltul afirmativ, *pentru*: unul către o etică inedită. E „veşnica întoarcere” la sursele trădate? Desigur. Cu deosebire este însă străpungerea propriilor limite, prin depăşirea de sine a omului: către Supraomul antemergătorului (la singular) Dionysos–Zarathustra–Nietzsche!

Genealogia moralei – prelungind, cum am spus, *Dincolo de bine şi de rău* – a fost scrisă la Sils-Maria între 10 şi 30 iunie 1887, ultimele paragrafe fiind definitivate (din cauza unui nou acces al bolii) în octombrie. Cartea apărea în noiembrie 1887 la editura C.G. Naumann din Leipzig (a doua ediţie, tot acolo, în 1892). Comparativ cu analizele psihologice din perioadele timpurii şi medii, lucrările târzii, mai ales aceasta şi *Ecce homo*, abundă în invective. Voi cita, rezumativ, succintele caracterizări ale autobiografiei spirituale, apărute postum. Exhibările stilistice fulgurante, împinse la limita extremă a individualismului, tot mai aproape de prăbuşirea mintală iminentă, le poate detecta însuşi cititorul celor trei „disertaţii”.

Prima Temeiurile moralei nietzscheene se conturează cu limpezime din antecedente şi din ceea ce va urma. Oamenii nu sunt egali şi nici nu trebuie socotiţi a fi egali. Există superiori şi inferiori, sus-puşi şi supuşi, stăpâni şi sclavi. Până a fi istoric şi intelectual statornicită, ruptura dintre ei e predeterminată, chiar biologic. Între cei meniţi să conducă şi cei meniţi să fie conduşi nu se încheie tranzacţii, cu atât mai puţin vreo pace durabilă, intervalele paşnice sunt oricum suspecte, ele moleşesc, produc decadenţă, o decadenţă eventual rafinată. Natura e mai de încredere decât civilizaţia, cu deosebire pentru om. Din păcate, omul nu şi-a menţinut în suficientă măsură legăturile fireşti cu animalul, cu

animalul din el, în totalitate de nedepăşit. Orice depăşire autentică va fi şi o întoarcere, care va reîmprospăta vitalitatea trădată.

Starea aceasta de fapt naşte şi una de drept, instituită în toate legile juridice şi morale. Dar falia insurmontabilă, menţinută între cele două tipuri de umanitate (şi, respectiv, cele două mari perioade în care ele domină), va determina şi ruperea moralei în două morale, atât concomitente cât şi succesive. Ele sunt ireconciliabil opuse, ca atare ceea ce e moral pentru una e inevitabil imoral pentru cealaltă. Virtutea şi servitutea îşi schimbă sensul *în funcţie* de emiţător şi receptor, *de perspectiva* din care sunt privite şi definite. (În treacăt fie spus, acest lucru şi motivează asumarea orgolioasă de către Nietzsche a propriului imoralism: în şi pentru vremea sa, morala lui nu avea cum să nu apară – prin prisma moralei filistine – ca amorală, imorală, antimorală.) Diferenţa este cea dintre o „*Herrenmoral*” şi o „*Herdenmoral*”: deosebirea constând, în germană, într-o singură literă, favorizează unul din nenumăratele jocuri de cuvinte şi de sens, atât de îndrăgite de exponentul limbii moderne celei mai apte pentru filosofie, limbă cu voluptate explorată de Nietzsche sau de urmaşul şi comentatorul său, Heidegger. În româneşte: *„morala stăpânilor*” (domnilor, domnitorilor) şi *„morala sclavilor*” (gregară, a masei, a plebei). Pozitivul pentru unii e negativ pentru ceilalţi. Vorba lui Sartre: infernul sunt *ceilalţi*! Opoziţia de fond se cuvine să-şi găsească şi o corespunzătoare exteriorizare lingvistică, terminologică. De aici provine o dificultate de traducere mai mare decât doar inevitabila aplatizare a unor echilibristici conceptuale, disonante în (ca şi) consonanţa lor.

Nietzsche foloseşte, încă din titlul celei dintâi disertaţii, opoziţiile „*gut und böse*”, „*gut und schlecht*”. Cititorul neprevenit ar putea fi tentat să echivaleze primul termen, care în germană e identic, dar mai ales pe cel de-al doilea, care, în ambele variante, pare să însemne „rău”. Cine cade în capcana din urmă, va eluda şi *fondul* disocierii.

Precizez, mai întâi, că şi „*gut*”, indiferent dacă îl traducem prin „bine” sau prin „bun”, acoperă *două* conţinuturi distincte şi opuse. Pentru „morala stăpânilor”, *bun* e orice le confirmă şi le consfinţeşte stăpânirea: e *bine* să

fii ales, stăpân, aristocrat, puternic, dur, neiertător, unul căruia „totul îi este permis”. Dimpotrivă, pentru „morala sclavilor” *bine* e numai ceea ce le justifică lor existenţa, le îndulceşte lor sclavia: un sclav *bun* e unul slab, supus, sărac – care inventă el, sau pentru care exponenţii lui inventă, cât mai *bune* subterfugii spre a-şi suporta neputinţa, mizeria, boala şi moartea. Pentru nobil bună e numai nobleţea; e starea care îi oferă forţă, frumuseţe, plăcere, starea prin care intră în graţiile zeilor, de vreme ce se comportă el însuşi ca un zeu. Pentru ignobil bine e să se simtă parte indistinctă a colectivităţii, umil şi umilit, milos în consecinţă, în aşteptarea milei, dacă nu pământeşti atunci măcar cereşti: într-un cuvânt, democrat.

În ceea ce priveşte conceptul opus, limba germană dispune de un şir de termeni, care scot în evidenţă una sau alta dintre nuanţele obiectului desemnat. Nietzsche foloseşte „*böse*” şi „*schlecht*”, evită minorul „*schlimm*”, în schimb introduce în a treia disertaţie termenul „*Übel*”. Pentru „*Übel*” (respectiv compusele „*Übelthat*”, „*Übelthäter*”, „*Übelanstifter*”) – cu o importanţă mai redusă în planul rigorii conceptuale – traducătorii ediţiei din 1993, Horia Stanca şi Janina Ianoşi au optat pentru folosirea pluralului de la „rău”: „rele” („răufăcători”), plural prin care au evitat suprapunerea cu un termen esenţial anterior. Căci „*rău*” trebuia atribuit numai unuia dintre termenii negativi de bază. El nu putea fi echivalat decât cu „*böse*”, în acord cu traducerile româneşti ale titlului scrierii *Jenseits von Gut und Böse / Dincolo de bine şi de rău*, dar şi potrivit conţinutului intim avut în vedere. Ce ar fi putut atunci corespunde lui „*schlecht*”? Termenul românesc folosit în limbajul uzual, „prost” (o casă proastă, o carte proastă, un spectacol prost), asociat cu un om, capătă o cu totul altă semnificaţie, conotaţia fiind intelectuală, pe când în germană ea este una morală; deci trebuia evitat. În anterior amintitul aforism 260 din *Dincolo de bine şi de rău*, traducătorul Francisc Grünberg a optat pentru „stricat”. Ideea e surprinsă: în ochii stăpânului „*schlecht*” e sclavul „detestabil”: meschin, fricos, laş, mincinos. Pentru a întări aceste conotaţii, în varianta pe care o comentez (Editura Echinox, 1993) „*schlecht*” a fost tradus prin „dăunător”. Termenul pare corect, întrucât fixează o stare, iar în planul devenirii

sugerează urmările distructive, mai degrabă decât propria cauză. „Stricat” e consecinţa a ceva; „dăunător” răspunde pentru ceea ce va deriva *din el*. În temeiul aceloraşi considerente, a fost evitat şi termenul „viciat”; iar „vicios” ar fi depăşit cadrul avut în vedere. Traducătorii n-au recurs nici la termenul „malefic”, deoarece el ar fi conotat negativitatea avută în vedere de Nietzsche cu un anumit tip de forţă, de măreţie, ceea ce pentru „*schlecht*” ar fi fost inacceptabil, iar în cazul lui „*böse*” ar fi produs o accentuare numai cu preţul renunţării la cuvântul „rău”, tradiţional acceptat; şi ar fi generat eventuale confuzii. Echivalările româneşti au fost dificile fiindcă în limba română pentru „*gut*” pot fi găsite două forme, totuşi nu foarte deosebite ca sens, „bine” şi „bun”, în schimb tentaţia de a identifica „*böse*” şi „*schlecht*” prin acelaşi „rău” ar înceţoşa o dualitate *mai pregnantă* în plan negativ decât în plan pozitiv. Dificultatea e lesne de soluţionat atât în franceză cât şi în engleză, care folosesc, corespunzător, pentru „*böse*”: „*mal*”, respectiv „*evil*”, iar pentru „*schlecht*”: „*mauvais*”, respectiv „*bad*”.

În cazul de faţă, pentru cititorul român nu prezintă o importanţă deosebită derivările etimologice ingenios speculate de Nietzsche pentru demonstrarea ideii sale de bază: „*schlecht*” (dăunător, nociv, vulgar, josnic) din „*schlicht*” (simplu); „*gut*” din „*Gott*” (Dumnezeu), „*göttlich*” (zeiesc, dumnezeiesc), „*goth*” (gotic, goţii); „*bonus*” (bun) din „*duonus*”, „*duo*”, „*duellum*”, „*bellum*” (dezbinare bărbătească, duel, luptă, război). După cum, prea puţin interesează contestarea acestor deducţii etimologice de către unii filologi germani.

Nietzsche nu foloseşte neapărat termenii obţinuţi şi vehiculaţi de el într-un registru cu delimitări şi opoziţii impecabile. Ca eseist cu o puternică vână retorică şi de improvizator, el mai şi „patinează” în folosirea conceptelor. Totuşi, diferenţele de principiu trebuiau sugerate şi, pe cât posibil, statornicite prin repetiţie. „*Böse*” / „*rău*” e, din perspectiva *supuşilor*, tot ceea ce lor le repugnă în comportamentul stăpânilor; ceea ce, în schimb, pentru *stăpâni* nu poate fi decât „*gut*” / „*bine*”. Exact invers, „*schlecht*” / „*dăunător*” le apare de astă dată stăpânilor tot ceea ce supuşii (sclavii, masa, plebea) consideră pentru sine ca fiind „*gut*” / „*bun*”. A fi un

stăpân violent, războinic, asupritor, e de el apreciat ca „bine”, dar din punctul de vedere al asupritului, al victimei e socotit a fi „rău”. A fi în schimb ascultător, blând, milos (şi a pretinde acelaşi tratament pentru sine) îi pare supusului un lucru „bun”, dar în ochii stăpânului – unul profund „dăunător”, semn al moleşirii, decăderii. În ultimă instanţă, confruntarea are loc între o *supra*-umanitate (din care provine şi Supraomul) şi o *sub*-umanitate.

O primă dificultate intervine datorită nerecunoaşterii subumanităţii de către reprezentanţii ei. O a doua, accentuând distorsiunea în plan istoric, se datorează neaşteptatei victorii repurtate de supuşi asupra stăpânilor. A treia, corelativă istoriei, o constituie decantarea unei corespunzătoare ideologii şi a exponenţilor ei autorizaţi, care reuşesc, cel puţin deocamdată, să compenseze în mase inferioritatea lor reală, efectivă, printr-o iluzorie superioritate „ideală” (idealistă, metafizică, transcendentă, religioasă).

Ajung la paradoxalul diagnostic istoric nietzschean, paradoxal pentru epoca sa şi nu numai. Reprezentanţii originari ai „rasei” nobile, pe de o parte, şi cei ai „masei” nocive, pe de altă parte, sunt localizaţi în „aristocraţii” şi în „democraţii” Antichităţii: în tradiţiile greco-romane *versus* continuitatea iudeo-creştină. *Până la* decadenţa socratică, lumea greacă e cea „bună” (pentru sine, în planul vitalităţii şi al fericirii proprii, dar şi ca depozitara virtuţilor elogiate de Nietzsche, chiar dacă, din afară, de către opozanţi, ele au ajuns să fie suspectate de „imoralitate”; dar, mai cu seamă, *după* momentele istorice ale derutei, universul bărbătesc roman e socotit păstrătorul autentic al originalităţii originare (universul persan vechi variază cam aceleaşi virtuţi). Romei antice i se opune Iudeea antică, într-o încleştare pe viaţă şi pe moarte, ideologică în primul rând. Iudaismul e utilitar, pizmaş, colectivist, resentimentar. Romanitatea e superior dezinteresată în chiar promovarea neabătută a interesului individual superior. Tragedia constă nu numai şi nu atât în înfrângerea presocraticilor de către Socrate, a lui Eschil de către Euripide (vezi *Naşterea tragediei*), cât mai cu seamă în înfrângerea romanităţii, sub raport spiritual şi moral, de către iudaitate. Această victorie răsturnată faţă de cea îndeobşte consemnată

de istorici, Nietzsche o argumentează prin presupusa de el identitate de fond dintre creştinism şi iudaism. Creştinismul a fost produs de trei evrei şi o evreică: Iisus, Petru, Pavel şi Maria. Dar şi în esenţa lui spiritual-morală, creştinismul a fost identic iudaismului. Prin iudeo-creştini sclavii au izbândit asupra aleşilor, „*instinctul de turmă*” şi-a luat revanşa asupra aleşilor. A fost instituit, astfel, plebeismul ca valoare supremă, dreptul celor mulţi asupra celor puţini, al slăbiciunii asupra forţei de odinioară. Au cucerit lumea „morala compasiunii”, „mila”, „iubirea”, supunerea ca virtute de căpetenie. Dumnezeu crucificat ca simbol al „mântuirii” omului înseamnă, prin instituire istorică dominatoare, sfârşitul idealurilor autentic nobile. „Dăunătorul” e transfigurat în „bun”, în cel mai de preţ bun al unei umanităţi îmbunate prin autoapreciere. Iudeo-creştinismul dă câştig de cauză celor mizerabili, bolnavi şi decăzuţi, care pot acum da curs liber *resentimentelor*, intitulate *idealuri*. Neputincioşii îşi fabrică „idealuri” pe măsură, oblăduite de noua lor divinitate şi de slujitorii ei, preoţii. Opoziţia traversează întreaga istorie ulterioară, neomul-supraom Napoleon restabileşte pentru scurtă vreme ceea ce democratismul şi Revoluţia franceză viciaseră. Unica nădejde de viitor pentru omenirea pervertită de două mii de ani rămâne neomul-supraom Zarathustra – evident, cel imaginat de Nietzsche!

Viziunea aceasta despre trecut şi viitor extrapolează, retroactiv şi prospectiv, dispreţul autorului faţă de prezent. Întreaga construcţie el o deduce din refuzul propriei sale lumi, filistine şi burgheze, elveţiene şi germane. Tot ce i se pare mărunt, democratic, meschin colectivist, jalnic „civilizat” în mediul contemporan, îi determină şi diagnosticul cauzelor presupuse, şi căutarea remediului salvator. „Dăunător” (rău în sens de „înrăit”) e universul dimprejur, „bine” nu va putea fi decât ceea ce acest univers califică deocamdată ca fiind „rău”.

Se impun câteva precizări, spre a corecta prejudecăţi răspândite şi false. Prima: Nietzsche nu numai că *nu* exaltă virtuţile germanilor, ci, dimpotrivă, le denunţă permanent ca pe nişte servituţi moderne tipice şi pregnante. A doua: „bestia blondă” *nu* este în nici un chip germanul vremii sale,

îndeobşte el nu este „german”, e cel mult „germanic”, până la posibila germanitate e însă grec, roman, persan, arab, japonez, scandinav – „arian” doar într-o idealitate imaginar construită, care poate fi şi una extraeuropeană, iar în Europa poate fi sudic-mediteraneană sau ţinând de nordul vikingilor, orice numai *nu* median-mediocru-german-filistină. A treia: antiiudaismul lui Nietzsche *nu* este antisemitism, în accepţiunea curent atribuită termenului. Antisemiţi au fost Richard Wagner şi Cosima, soţia lui, fiica lui Liszt (mai wagneriană decât soţul ei), antisemiţi au fost Elisabeth Förster-Nietzsche şi soţul ei, Bernhard Förster – dar *nu* Nietzsche însuşi. „*Jude*”, „*jüdisch*” a fost tradus „evreu”, „evreiesc”, fiindcă mai exactele „iudeu”, „iudaic” ar fi sunat contextual restrictiv; dar autorul se referă precumpănitor la *religia* iudaică, din care provine şi pe care o desăvârşeşte (în funciara ei nedesăvârşire) *religia* creştină. În următoarele două disertaţii Nietzsche îşi bate pe faţă joc de antisemiţii dintre germanii contemporani lui, resentimentari faţă de evrei. El nu detestă decât un anume *tip de moralitate*, derivată dintr-un anume *tip de religiozitate*.

În consecinţă, Nietzsche *nu* poate fi făcut direct răspunzător nici pentru naţionalismul german, nici pentru antisemitismul german, oricât s-ar fi revendicat acesta din el, manipulându-l până la desfigurare. Nietzsche *este* răspunzător doar pentru acerba lui polemică împotriva moralităţii-religiozităţii creştine, derivate din iudaism.

Cum singur precizează în *Ecce homo* (aici şi în continuare în traducerea lui Mircea Ivănescu): „Adevărul primei disertaţii este psihologia creştinismului: naşterea creştinismul din spiritul resentimentului şi *nu*, cum se crede îndeobşte, din «spirit» – o contramişcare, potrivit naturii sale, marea revoltă împotriva valorilor nobile”.

A doua Continui citatul: „Cea de a doua disertaţie redă psihologia conştiinţei: aceasta *nu* este, cum se crede îndeobşte, «glasul lui Dumnezeu în om» – ea este instinctul cruzimii care se întoarce înapoi, după ce nu se mai poate descărca în exterior. Aici cruzimea este pentru prima oară scoasă la lumină ca unul dintre temeiurile culturale cele mai vechi şi mai greu de gândit”.

Disertaţia a doua e axată pe două concepte: „*Schuld*” şi „*schlechtes Gewissen*”. În germană, „*Schuld*” are sensul dublu de „vină” *şi* de „datorie”. Suprapunerea accepţiunilor e speculată de Nietzsche, într-un mod care, datorită contextelor, se limpezeşte şi în ochii cititorului obligat la receptarea aceluiaşi termen. În privinţa formulei „*schlechtes Gewissen*”, literal ar fi trebuit recurs la un compus derivat din „*schlecht*”, adică „stricat”, „viciat”, „nociv”, „dăunător”, dar în româneşte nu spunem „conştiinţă nocivă”, iar „conştiinţă rea” trebuia evitată din motivele arătate înainte, anume confundarea lui „*schlecht*” cu „*böse*”. Alternativele fiind în româneşte improprii pentru terminologia nietzscheană, traducătorii ediţiei amintite, din 1993, au optat pentru uzuala „conştiinţă încărcată” (opusul căreia este „conştiinţa împăcată” şi nu „bună”). Formula aleasă are avantajul eliminării ambiguităţii „*böse*” – „*schlecht*”. Condiţia receptării corecte rămâne însă obligaţia de a nu uita derivarea lui „*schlechtes Gewissen*” anume din „*schlecht*”.

În polemica sa cu genealogii englezi şi germani ai moralei, iar de-acum înainte şi cu teoreticienii filistinismului modern, îndeosebi cu Eugen Dühring, „reformator” al omenirii şi al tuturor ştiinţelor umane, Nietzsche întemeiază moralitatea pe jurisdicţie şi psihologie – pe raporturi originare palpabile, materiale şi în egală măsură spirituale. El ar putea fi suspectat chiar de un „materialism” *sui-generis*, în măsura în care pune accentul pe biologic şi fiziologic, economic şi juridic, înainte şi pentru a explica mobilurile „ideale”: o orientare totuşi caracteristică pentru întreaga a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de la darwinism până la diferitele pozitivisme. Opunându-se multor curente de idei din epocă, Nietzsche se mai şi împărtăşeşte din destule curente proprii lor, fie şi într-o deviată manieră personală.

Aşa ajunge Nietzsche să întemeieze „vina” pe „datorie”. El are în vedere efectiva relaţie contractuală dintre creditor şi datornic. Principalul creditor a fost iniţial însăşi comunitatea, care impunea membrilor ei variate datorii, îndatoriri. Dar câte un datornic putea să nu le fi onorat, motiv pentru care trebuia să suporte consecinţa: pedeapsa. Atenţie însă: pedepsirea

originară nu sancţionase vini imaginare, ci vini reale, neplata uneia dintre datoriile contractate. Datornicul plătise cu ce avusese, nevastă, libertate, propriul corp sau propria viaţă. Infractorul „fracturase" contractul, păgubitul (comunitate ori ins) avusese ca atare dreptul de a se mânia şi răzbuna, de a intra în război, de a manifesta cruzime, neîndurare. Mai mult: suferinţa produsă datornicului pentru neplata datoriei produsese creditorului plăcere, voluptate, reprezentase o sărbătoare (pusă în scenă pentru comunitate sau în cinstea zeilor); în această calitate fusese receptată şi de către schingiuit, care îşi considera supliciul pe deplin îndreptăţit – şi de aceea poate nici nu suferea atât de mult pe cât am fi tentaţi să credem.

Nietzsche înfăţişează un întreg „bestiar" al ororilor abătute asupra vinovatului de către păgubit. Ar fi inexact dacă la citirea acestor cruzimi l-am învinovăţi pe autor, la rândul nostru, de sadism. El nici nu se bucură de aceste silnicii, dar nici nu le deplânge, luând în consideraţie starea de fapt a chiar instinctualităţii dezlănţuite. El refuză orice moralizare. Omul fusese „bestie", în sensul „voinţei de putere" şi al exercitării nestingherite a puterii. Cei puternici îi executaseră pe cei slabi; aşa arătaseră lucrurile în fapt, de unde iniţial provenise dreptul (dreptul celor puternici) şi abia după aceea morala (morala „aleşilor" şi, într-o variantă răsturnată, morala „sclavilor").

Grozăviile, schingiuirile, războaiele şi punerea lor în scenă un cadrul unor „jocuri festive", în cinstea celor care ieşeau învingători între oameni, ca şi între zei, s-au menţinut în parte şi în continuare, dar în parte, în cea mai mare parte, fuseseră pierdute în noua morală sau au fost făcute pierdute de către noii moralizatori. Aici intră în acţiune „conştiinţa încărcată". Într-un fel, orice conştiinţă subţiază virilitatea, vigoarea, viclenia naturală a omului-fiară, în chip firesc bestie, precum „leul" – prototip al „bestiei blonde". Conştiinţa vinovată, încărcată de vinile receptate ca rele de care cumva să fii mântuit, împinge până la extrem această „umanizare" echivalentă cu decăderea. Omenirea uită trecutul ei de animal sănătos şi se îmbolnăveşte de „moralitatea moravurilor". Această uitare a producerii şi a receptării suferinţelor ca tot atâtea „lucruri bune" duce la „lucrul tenebros" al conştiinţei încărcate. Omul uită fireasca stropire cu sânge a „datoriei",

începe să încarce suferinţa cu lipsă de sens, cu nonsens, respectiv caută să scape de ea ca de o subţiată şi falsificată „vină”. Bucuria nemilei (cu rost, deci cu sens) e înlocuită de tânguitoarea milă, faţă de sine şi faţă de alţii. Cruzimii sărbătoreşti îi ia locul iertarea searbădă şi mincinoasă, în speranţa iertării de sine. Prins în surghiunul societăţii şi al păcii, instinctul nu se mai poate despovăra în afară, în violentarea celuilalt; el e obligat la interiorizare, la împovărarea „sufletului” cu propria sa vinovăţie, teoretizată de noua morală religioasă, împietrită în aşteptarea unei „mântuiri” ce nu are cum veni vreodată, de vreme ce a fost izgonită într-o iluzorie lume de apoi.

„Conştiinţa încărcată” nu plăteşte „datorii” ci „vini”, vini imaginare ridicate la rang de imaginare datorii faţă de Dumnezeu. Omul grec se simţise îndumnezeit în chiar calitatea lui de animal; şi nici zeii lui nu-i pretinseseră altceva. Omul modern, creştin, supus Statelor şi Bisericilor, s-a lăsat opresat şi tiranizat de instituţii şi de organizatorii lor. Schingiuirea a transmutat-o în schingiuire de sine, în secreta ori făţişa siluire de sine, de fiecare dată făţarnică în substanţa ei. Germanul cumplitelor practici de odinioară fusese încă autentic în răzbunări, cruzimi, violenţe; germanul de azi s-a transformat din activ în reactiv, din ofensiv – în defensiv, în el colcăie nu mult lăudatele sentimente, ci tot soiul de resentimente. Cu el şi cu toţi confraţii lui „civilizaţi” s-a întâmplat ceva similar celor petrecute cu animalele acvatice silite să devină terestre, cu fiarele junglei închise în cuşcă; sau, aş adăuga, cu albatrosul lui Baudelaire, poetul înrudit în spirit cu mai tânărul filosof, inclusiv prin ataşamentul faţă de muzica lui Wagner. Peste instinctul dominării s-a aşternut uitarea, a fost inventat „nonegoismul” dăruirii de sine, care s-a dovedit în cele din urmă a nu fi decât dispreţul de sine.

Omul – şi aceasta este una dintre marile înnoiri nietzscheene – este un „animal valorizator de sine”. El îşi valorizase bine instinctele exteriorizate şi a ajuns să-şi valorizeze prost, viciat, dăunător (numai în acest sens rău) instinctele interiorizate în sentimente şi resentimente. „Mântuirea” propusă omului de religie nu e decât o pseudoeliberare din totala nelibertate (interioară şi exterioară). Va fi nevoie de o altă mântuire printr-un alt

mântuitor. Finalul celei de a doua disertaţii explicitează soluţia preconizată. Să fie dărâmate falsele sanctuare. Omul să fie refortificat prin noi războaie, cuceriri, victorii. Aerului stătut, viciat, să-i prefere aerul aspru al înălţimilor înzăpezite. Să-l învie iarna îngheţată şi soarele dogoritor (să nu mai fie „căldicel”). Să se împărtăşească din marea sănătate. Pentru asta, el trebuie să învingă falsul nihilism şi neantul, pe Dumnezeu Tatăl şi Fiul. Numai ca „imoralist” neînfricat va izbândi omul mântuitor, mântuitor de sine: prin „*Zarathustra cel fără Dumnezeu*...”.

A treia „A treia disertaţie – precizează în continuare *Ecce homo* – răspunde întrebării privind provenienţa puterii înfricoşătoare a idealului ascetic, idealului preoţesc, în ciuda faptului că acesta este un ideal dăunător prin excelenţă, este voinţa sfârşitului, este un *décadence-ideal*. Răspuns: *nu* pentru că Dumnezeu e activ în spatele preoţilor, cum se crede, ci, *faute de mieux* – pentru că până acum era singurul ideal, pentru că nu avea concurent. Căci omul vrea mai degrabă neantul, decât să *nu* vrea… În primul rând lipsea un *contra-ideal – până la Zarathustra*.”

Autocaracterizarea parafrazează inclusiv finalul *Genealogiei*. Şi, mai cu seamă, explică fondul polemicii purtate: împotriva idealului preoţesc, pentru ca pe tărâmul asanat să se înfiripeze idealul propriu, întrupat în Zarathustra. Disertaţiile sunt din ce în ce mai ample, comentariile prezente – tot mai succinte. Aceasta, pentru că temeiurile odată lămurite, restul se dezvăluie de la sine; şi fiindcă autorul urmează într-adevăr modelul „variaţiilor pe o temă dată”, în care originalitatea *ideii* este postulată încă de temă, variaţiile accentuând treptat originalitatea *stilistică*: filosofică *şi* artistică.

De astă dată, traducătorii nu mai întâmpină dificultăţi de echivalare: „*asketische Ideale*” sunt „idealurile ascetice”. Dacă, îndeobşte, idealurile au fost fabricate spre a înmuia şi deturna voinţa de putere, cu deosebire cele ascetice s-au dovedit funeste pentru om. Dacă şi întrucât sunt cinstite, ar putea fi şi ele acceptate; dar, de obicei, pozează într-o cinste în fapt abandonată, viciată, prostituată, cu atât mai mult cu cât dintr-o posibilă

condiţie a sănătăţii au fost hipertrofiate în substanţa sentimentală şi spirituală a existenţei. Sărăcia, umilinţa, castitatea mai funcţionează ca mijloace, atunci când, de pildă, filosofii se retrag din larma democratică, înlătură gloria, prinţii şi femeile, refuză căsnicia şi progeniturile, pentru ca să rămână numai singuri cu sine, în exclusivitate *ei* înşişi. Nu e vorba de o castitate propriu-zisă, ci de una aparentă, în care e ascunsă multă senzualitate. Wagner a făcut încă bine atâta vreme cât a combinat castitatea profesată cu senzualitate, precum Luther, care avusese curajul să-şi asume senzualitatea. Decăderea wagneriană se va vădi în elogiul tipic bătrânesc al castităţii pure şi simple, în *Parsifal*…

Pentru a dovedi caracterul profund dăunător al idealurilor ascetice, Nietzsche ia la rând practica şi teoria artei, filosofia, ştiinţa şi, din nou, arta. În partea centrală, ca loc şi ca pondere, din disertaţia a treia (lunga parte dintre filosofie şi ştiinţă), el se ocupă de exponentul autorizat şi mânuitorul prin excelenţă al acestor idealuri: de preotul ascetic. Aici diatriba întregii cărţi îşi atinge vehemenţa maximă. Dar, printre tunete şi fulgere, silogismul denunţării rămâne impecabil. Omul slab – sclav – l-a învins pe cel puternic; religia creştină i-a oferit armătura ideologică trebuincioasă; preoţii i-au pus la dispoziţie eşafodajul cerut, idealurile ascetice, şi nucleul lor deviat-resentimentar. Aceste idealuri sunt contra-idealuri, după cum idealismul modern este un contra-idealism. Resentimentul e răzbunarea neputinţei neputinciosului. E un sentiment mistificat şi, totodată, hipertrofiat. Sentimentul pretinde *mai mult* sentiment, durerea acută vrea *mai multă* suferinţă; conştiinţa păcatului cere o pedeapsă *mai grea*. Plonjăm într-o altă variantă de „crimă şi pedeapsă”, cu alt medic şi alt tratament. „Medicul” e, de rândul acesta, preotul ascetic, care administrează calmante; depresiunile, paraliziile, isteriile el le tratează cu narcotice; el prescrie somnul religios adânc al unirii cu neantul numit Dumnezeu (precum într-o nouă uniune cu Brahma). Tânguitorilor bolnavi li se administrează *mai multă* boală. Neputincioşii au parte de mărunte bucurii, munca sau iubirea aproapelui, şi de chinuri mari, voluptuos deturnate, nădejdea în răsplătirea datornicului umil de către supremul creditor, Dumnezeu.

Idealul ascetic e stigmatizat de autor ca formă de castrare şi castrare de sine, ca revoltă a vieţii *contra* vieţii, ca menţinere a vieţii în condiţii de morbiditate, ca autootrăvire presupus mântuitoare. Aerul viciat e considerat singurul respirabil, bolnavul se crede depozitar al sănătăţii, handicapatul e mulţumit de incapacităţile lui, numai cel inferior se crede cu adevărat superior. Această vrăjmăşie la adresa vieţii e lăudată de parcă i-ar fi favorabilă vieţii, de parcă un „nu” s-ar metamorfoza într-un „da”, de fapt o perversă afirmare negatoare. Cu ajutorul preotului ascetic, omul îşi pune de bunăvoie cătuşele: e un păcătos de-sine-însuşi-tras-pe-roată! El nu mai încetează să se duşmănească pe sine. Se înşurubează în fericirea nefericirii lui, în excesul de sentiment al resentimentului. Instrumentele de tortură sunt „păcatul”, „vina”, „conştiinţa încărcată”. Victima şi călăul se identifică. Un călău e preotul cel „bun”, dar el îi transferă această ipostază a sa şi victimei, care din dăunătoare trebuie să devină „bună”, bună de zdrobit, se înţelege.

Aşa arată istoria „moralităţii moravurilor” centrată pe idealul ascetic preoţesc. Nietzsche operează, de astă dată, o disociere între Vechiul Testament, respectat pentru intrinseca sa forţă eroică, şi Noul Testament, integral făcut răspunzător pentru deteriorarea ascetică milenară (cu alte prilejuri, autorul va detalia dispreţul lui pentru Pavel – atât de neagreat şi de către Cioran – şi oroarea resimţită în faţa Apocalipsei Sfântului Ioan Teologul); după cum introduce şi o departajare între, de o parte, Luther, ţărănoiul sănătos şi mitocan, de altă parte, papalitatea desfrânată: o atitudine *pro* şi *contra*, trădând descendenţa luterană a filosofului. Asemenea nuanţări, deşi semnificative, nu modifică diagnosticul. Esenţa lui: voinţei de putere i s-a substituit voinţa de înşelare. O formă a voinţei de înşelare e voinţa de slăbiciune, o alta, corelată – voinţa de adevăr. Nu de mult-lăudatul adevăr are însă omul nevoie, ci de sănătatea, vigoarea, libertatea Ordinului Assassinilor, neiertătorii războinici musulmani din perioada cruciadelor. Cu acest elogiu al unei secte purtând o denumire atât de univocă în echivocul său, Nietzsche împinge lucrurile la extrem. „Nimic nu e adevărat, totul e permis.” Iată concluzia imoralistului antimoralist şi, totodată, antiimoralist, căci de cel mai profund imoralism e învinuit creştinismul şi ştiinţa asociată

lui, pe când propriul imoralism serveşte, în intenţie, reevaluării morale a tuturor valorilor.

Ecce homo: „Trei hotărâtoare lucrări preliminare ale unui psiholog în vederea unei reevaluări a tuturor valorilor”.

Omul trebuie să renunţe la „vină”, la „păcat”, la „conştiinţa încărcată”, la „sfinţenie” şi la „preoţii ascetici”. Bolii, putreziciunii, aerului stătut, marelui dezgust de sine omul trebuie să le prefere selecţia, măreţia, nobleţea, egoismul, bucuria, severitatea, libertatea, forţa, gimnastica voinţei, a voinţei de putere. Pentru redobândirea şi noua dobândire a tuturor acestor virtuţi s-a străduit adeptul lor, adeptul „omului nou”, Friedrich Nietzsche!

5

Este Nietzsche ateist? Mai degrabă antiteist, antimonoteist. Unul care socoteşte raportul dintre umanitate şi divinitate ca definitoriu – pentru om! S-a discutat enorm dacă Spinoza a fost ateist, teist ori panteist. Disputa se poate reedita la nesfârşit cu privire la anticreştinismul creştin nietzschean. *Aşa grăit-a Zarathustra* pastişează construcţia şi expresivitatea Evangheliilor – în spirit antievanghelic. Nietzsche însuşi îşi asumă, împotriva Mântuitorului, rolul de mântuitor.

Aşa a fost veacul al XIX-lea, nihilist şi antinihilist. Au probat-o Kierkegaard şi Dostoievski. „Dumnezeu a murit”, „totul e permis”, „după mine potopul”, „piară lumea numai eu să-mi pot bea în linişte ceaiul” sunt formule la fel de obsedante pentru Dostoievski. Nietzsche a cunoscut, către sfârşitul existenţei sale lucide, câteva dintre capodoperele dostoievskiene. Diagnosticul bolii a fost la amândoi asemănător, resentimentele mizerabililor „oameni din subterană”, imoralitatea, decadenţa, nihilismul. I-a despărţit categoric tratamentul pe care l-au prescris bolnavului. Dostoievski preconiza întoarcerea la moralitatea creştină autentică, Nietzsche preconiza înaintarea în negările născătoare de noi afirmări. Pentru Dostoievski, voinţa omului-dumnezeu de a se pune în locul

Dumnezeului-Om semnifica prăbuşirea fatală; pentru Nietzsche, îndumnezeirea omului echivala cu promisiunea unui nou început.

„Omul nou” fusese nădejdea profeţilor şi a creştinilor. Profeţii anticreştini şi-au asumat şi ei, paradoxal, acest program utopic. Adevărata surpriză nu o constituie înrudirea lui Nietzsche cu Dostoievski sau Kierkegaard – ci punctele de convergenţă cu Marx (deşi nu atât acesta însuşi, cât unii dintre urmaşii lui au reactivat încrederea în „omul nou”). Domnul Eugen Dühring şi pretenţia lui de a revoluţiona ştiinţa îl exasperase, cu un deceniu mai devreme, din cauza aceluiaşi filistin tam-tam moralizator, şi pe Engels. Faptul că neavenitele pretenţii ştiinţifice au răsturnat filosofia şi chiar adevărul „*cu capul în jos*” (cititorul dă uimit peste *exact* aceeaşi formulă spre finalul *Genealogiei*) l-a spus şi Marx. Tânărul Marx a fost cel care a numit religia „opiu pentru popor”, nu în sensul vulgarizator al pseudoadepţilor lui de mai târziu, ci *exact* în accepţiunea maturului Nietzsche, de anesteziant, narcotic, care stinge durerea, consolează bolnavul… şi îi menţine boala. Consonanţele pot fi înmulţite, până la globala relativizare similară a moralei, din pricina opoziţiei ireductibile faţă de imoralismul burghez drapat în faldurile „moralităţii moravurilor”. Antidotul, unul îl căuta în sociologie, altul – în psihologie, unul – în mesianismul de clasă, altul – în cel de rasă, unul – în mântuirea prin proletariat, altul – în mântuirea prin Supraom. (Tema merită explorată de sine stătător.) Oricum, ne aflăm în a doua jumătate din secolul al XIX-lea, cu presiuni, solicitări, nemulţumiri specifice. Nietzsche e un *reactiv* faţă de falsele activisme ale vremii, pe care nu le poate suferi. Vrea cu tot dinadinsul ceea ce formulase Théophile Gautier şi înfăptuiseră Baudelaire şi atâţia alţi poeţi ori pictori: „*épater le bourgeois*”. Împrejurarea că marea sănătate o profesa tocmai un mare bolnav, că vigoarea o clama un om în atâtea privinţe slab, că războinicul neiertător era un hăituit de viaţă, ale cărui răni pretindeau a fi oblojite cu milă, că dispreţul pentru idealul ascetic răsărea dintr-o existenţă ascetică şi că egoismul trâmbiţat exhiba un discret altruism, nu dispreţul faţă de semeni, ci solidaritatea cu ei – sunt numai câteva dintre nepotrivirile ajunse locuri comune ale exegezei.

Sărmanul Nietzsche, „bestia blondă”, a avut şi el parte de crucificare. Multor profeţi şi mântuitori li se întâmplă asta: eventual şi în timpul vieţii, şi după moarte. Nietzsche, răzvrătitul împotriva legilor celor vechi, întemeietorul orgolios al noii sale „religii”, a trebuit să suporte şi el toate eşecurile şi răstălmăcirile posibile, ba chiar şi punerea terifiantă în practică a unora dintre ideile lui, care nici nu mai erau ale *lui* şi, îndeobşte, nici nu mai erau *idei*…

„Viclenia raţiunii”, implicit a istoriei, o descrisese Hegel, unul dintre cei mulţi pe care Nietzsche nu-i agrea. Dincoace de istorie şi chiar dincolo de ea, rămân cărţile. Omul n-a fost să fie mântuit de Nietzsche. Cărţile lui vor dăinui printre oameni: pentru oameni.

MARTIN HEIDEGGER – *SCRISOARE DESPRE „UMANISM”*

1

Heidegger – pentru ce? Din câteva motive. Întâi (şi în ordinea importanţei), pentru că în secolul al XX-lea nimeni altul nu a năzuit cu o nostalgie atât de intensă la reîntâlnirea esenţială dintre gând şi cuvânt. Apoi, pentru că cititorului român i-au fost oferite, încă din anii optzeci, două culegeri reprezentative de filosofie a artei şi de filosofie teoretică[13]. În fine, pentru că în ambele aceste volume a fost inserată o meditaţie târzie incitantă, care aruncă o lumină suplimentară asupra scrierilor anterioare, fie tratate cu miză filosofică globală, fie studii cu adresă locală, inclusiv despre natura artei şi excelenţa unor artişti.

M-au atras mereu operele cu dublă înrădăcinare şi cu semnificaţii duale. Nu pot nesocoti şansa de a fi intrat în posesia unui text heideggerian concentrat, filosofic prin excelenţă, şi totodată deschis spre poezie; o scriere transpusă în limba română cu migală, în echivalări şlefuite treptat, în măsură să convertească fidelitatea în originalitate[14].

2

În creaţia lui Martin Heidegger, *Scrisoare despre „umanism”* marchează o etapă importantă. Ea încheie răstimpul dintre cele două războaie mondiale, perioadă dominată de *Sein und Zeit / Fiinţă şi timp*, opera capitală apărută în 1927 şi la care gânditorul continuă să facă referiri în *Scrisoare*, ca la temeiul unei gândiri care nu este depăşită, dar căreia i se pot adăuga „câţiva paşi” [343][15]. *Scrisoarea* inaugurează, totodată, etapa postbelică de trei decenii şi îi sugerează câteva aliniamente. Ea a fost compusă în toamna anului 1946, ca răspuns la întrebările ce i-au fost adresate de către parizianul Jean Beaufret; şi a fost publicată – cu unele completări –, împreună cu *Teoria lui Platon despre adevăr*, la Berna, în 1947; adică numai cu doi ani înaintea celebrei „răsturnări” (*die Kehre*), mult discutata cezură a creaţiei lui Heidegger, de la care sunt datate unele accente inedite din filosofia sa.

Schimbul epistolar cu un francez (dialog pe care l-am putea pune într-o paralelă – mai ales de dragul evidenţierii deosebirilor – cu notoriile *Scrisori către un prieten german* ale lui Albert Camus) indică o tentativă de reconciliere istorică, nu până la capăt mărturisită, cu o cultură pe care Heidegger, de altfel, o cunoştea şi preţuia, şi care, dintre culturile străine, avea să manifeste cel mai apăsat interes pentru opera sa. Gestul nu era superfluu, nici în acest plan delimitat şi nici într-unul cuprinzător. Căci, ştim bine, Heidegger a fost unul dintre rarii intelectuali germani de anvergură, care o perioadă a împărtăşit erori generatoare de catastrofe – până la ce punct, e o altă întrebare, la care încearcă să răspundă numeroşi exegeţi. În vremea grea dar plină de speranţe de după război, el se simţea poate tocmai de aceea îndemnat să-şi clarifice poziţia, deşi mai degrabă în plan filosofic decât politic. El ţinea mai ales să distingă între felurile în care poţi să nu aderi la „umanism”, fără ca prin aceasta să îmbrăţişezi „in-umanul”. Reluându-şi teoria într-un mod mai laconic şi mai pe înţeles decât în *Fiinţă şi timp*, autorul voia s-o şi mlădieze în virtutea învăţămintelor acumulate de atunci şi care au generat mutaţiile spirituale în anii de redobândită pace şi de început al reconstrucţiei germane; mutaţii dintre care la loc de cinste figura şi explicita propensiune umanistă. El îşi propunea să argumenteze o

cale a sa proprie, ireductibilă la această solicitare – cel puţin în forma ei îndeobşte declarată –, dar căutându-i o întemeiere mai largă şi presupus mai generoasă. Din poziţia sa vădit incomodă, el trecea totuşi la delimitări tranşante. Se opunea, de pildă, oricărui existenţialism de factura celui mărturisit în acelaşi an 1946 de către Jean-Paul Sartre în *Existenţialismul este un umanism*. În acelaşi timp, el admitea ca „posibil un dialog productiv cu marxismul” [340], întrucât îl recunoştea pe Marx ca gânditor de anvergură, în speţă ca diagnostician pătrunzător al înstrăinării – pe care Heidegger însuşi o investigase şi continua s-o scruteze, evident de pe cu totul alte poziţii.

A explica şi a se explica nu echivalează neapărat cu retractarea fostelor ataşamente. Dimpotrivă, sub raport filosofic precumpăneşte tocmai efortul de a le prelungi, în cadrul unei asumate continuităţi, care suportă ori pretinde şi distincţii suplimentare. Semnele discontinuităţii sunt deocamdată sugerate, ele se vor accentua mai degrabă în scrierile de bătrâneţe. În plan politic putem sesiza doar anumite indicii demarcatoare, dincolo de a căror limită n-ar fi corect să-i împingem acomodarea la situaţia dată, în virtutea unor prezumţii prea „logice”. Astfel, faptul că „patria” este gândită – hölderlinian – ca „apropierea de fiinţă”, adică „într-un sens esenţial, defel patriotic sau naţionalist” [337], ţine de natura gândirii sale. Deşi, peste numai o pagină, dăm peste fraza cea mai ambiguă a studiului, vehement comentată de Georg Lukács într-un răstimp încă proaspăt al memoriei, o frază îndoielnică şi după ce i s-au estompat conotaţiile iniţiale, întrucât nu doar eludează orice „autocritică” naţională sau personală, ci împinge continuitatea până la asumarea ei spirituală prin aceeaşi sursă poetică: „[…] raportul lui Hölderlin cu elenitatea este în esenţa lui altceva decât umanism. Iată de ce tinerii germani care cunoşteau poezia lui Hölderlin au gândit şi au trăit faţă de moarte altceva decât ceea ce opinia publică a răspândit ca fiind atitudinea germană” [339]. Scrupulul disociativ în raport cu ceea ce se crede a fi fost şi ceea ce a fost cu adevărat atitudinea tinerilor germani faţă de moarte putea să pară excesiv la scurt timp după excesele naziste din războiul mondial. Nu însă pentru a stabili măsura precisă dintre identitatea

şi deplasările atitudinii lui Heidegger faţă de istoria recentă a Germaniei am citat rândurile de mai sus, ci, introductiv, spre a regândi unele accente ale gândirii sale filosofice, asociate ori asociabile poeziei, din programatica mărturie postbelică şi, ajutător, din alte câteva scrieri.

3

Întreg eşafodajul heideggerian de idei creşte din cuplul conceptual *Sein – Seiendes*, căruia i se cuvine asociat, triadic, şi *Dasein* (cu varianta *Da-sein*). După îndelungi cumpăniri, traducătorii optează pentru echivalenţele *fiinţa*, *fiinţarea* şi *fiinţa-în-deschis*. Indiscutabil, *fiinţa* e termenul nimerit; ca substantivare a verbului „a fi”, are un vădit ascendent, în contextele date, faţă de *existenţă*. Avantajul *fiinţării* e sugerarea clară a polarităţii cu *fiinţa* (precum *l’étant şi l’être*). Are însă dezavantajul de a estompa provenienţa sa verbală, datorită înlocuirii genezei dinamice printr-o structură statică; deşi, e drept, *fiindul* (*ceea ce fiinţează*, *fiinţândul*) ar pierde, în neobişnuinţa sa de *semn* în precizia de *sens*. O echivalenţă plus-minus oarecum inversă sesizăm la *fiinţa-în-deschis*, transpunere de astă dată mai degrabă de *sens* decât de *semn*, într-o ordine mai degrabă analitic-interpretativă decât sintetic-emblematică: într-o explicare desfăşurată, „fiinţa-în-deschis” este „cel ce pune întrebarea cu privire la fiinţă”. Pentru *Dasein* ar merita, poate, să se încerce găsirea unui corespondent românesc mai strâns. În *Scrisoare* rolul lui rămâne însă ajutător faţă de cuplul de bază, *Sein* şi *Seiendes*, ca şi „diferenţa ontologică” întemeiată de opoziţia lăuntrică a dualităţii în cauză.

Fiinţa şi *fiinţarea* constrânge de îndată la o alegere socotită decisivă: „Fiinţa nu este nicicând ceva de ordinul fiinţării” (*Hölderlin şi esenţa poeziei*); „Uitarea adevărului fiinţei în favoarea invaziei fiinţării, negândite în esenţa ei, este sensul aşa-numitei «căderi» din *Sein und Zeit*” [332]. Iată reproşul fundamental adresat de către Heidegger istoriei filosofiei, în aproape întregul ei. Prin substituţia dată ar fi devenit ea o istorie a metafizicii, în genere şi, în consecinţă, o oglindă a pervertirii umanităţii

moderne, cu deosebire. Această „cădere”, echivalentă „uitării” esenţialului, ar fi sustras omul de la soarta ce-i fusese hărăzită, mărunţindu-l.

Câteva accente suplimentare. Gândirea a decăzut în *ratio*, „în mod eronat interpretată doar din punct de vedere raţional” (*Originea operei de artă*). Esenţa fiinţei n-a fost bine gândită decât „la începuturi” (*La ce bun poeţi?*); atunci când pe pământul Greciei fiinţa a fost pusă „în operă într-un mod exemplar” (*Originea operei de artă*). De aceea, de îndată ce ne simţim în largul nostru în originea gândirii, „Putem îndrăzni să facem pasul înapoi din filosofie în gândirea fiinţei” – ceea ce ar echivala şi cu un decisiv pas înainte, căci „Venim prea târziu pentru zei şi prea curând pentru fiinţă. Poemul abia început de ea este omul” (*Experienţa gândirii*).

Esenţialul „le precede pe toate celelalte” în importanţă şi, genetic, rămâne „cel mai timpuriu” (*Întrebarea privitoare la tehnică*). Dar ce sunt aceste ulteriorităţi degradate? Tot ce ţine de ordinul fiinţării, îndeosebi „tehnica”. Aceasta a fost şi continuă să fie sfera principală a fiinţării moderne, principial învinovăţită pentru „Autoimpunerea obiectualizării”, „instaurarea necondiţionată a necondiţionatei lipse de ocrotire”, şi pentru „organizarea separării” omului de esenţa lui, pentru o neliberă exterioritate în relaţia cu obiectele care „ne protejează doar în aparenţă” (*La ce bun poeţi?*). „*Tehne*” scosese pe vremuri la iveală adevărul „în sfera frumosului”; dar, după cum estetica a pierdut esenţialul artei, tot astfel „excesul de tehnică”a irosit „esenţa tehnicii” (*Originea operei de artă*).

Fiinţă şi timp a cercetat îndelung înstrăinările tehnicizate. *Scrisoarea* nu le mai detaliază, mulţumindu-se cu câte o săgeată ocazională, precum cea adresată „americanismului” ca stil de viaţă. Ea critică mai insistent „interpretarea tehnică a gândirii”, ca reprezentând de asemenea „sacrificarea esenţei gândirii” [314–315]. Pe această cale gândirea retrogradează în filosofie, într-o specializare la fel de îngustă şi de limitatoare ca şi estetica. Omul se înstrăinează de apartenenţa sa iniţială la fiinţă şi de adevărul ei, de gândul său genuin asupra fiinţei celei adevărate. *Scrisoarea* nu dispune de spaţiul necesar pentru a demonta problematica vieţii cotidiene moderne şi motivele înstrăinării ei de o esenţialitate

luminată şi luminatoare, cu detaliile din *Fiinţă şi timp*; unde presupusa mizerie a „fiinţării” se hrănise inclusiv din apăsarea realităţilor împrejmuitoare de după Primul Război Mondial pierdut şi din deruta intelectuală în căutare de şanse compensatoare măcar în zone spirituale eterate.

În schimb, acum demonstraţia câştigă în limpezime, prin descrierea unei hotărâtoare confruntări de idei. Aceasta are loc, pe de o parte, între „căderea” care alterează metafizic gândirea şi vorbirea, pe de altă parte, între o tentativă hotărâtă de redobândire a fiinţei originare. Tensiunea se produce între luminare şi înceţoşare, dezvăluire şi disimulare, deschidere şi zăgăzuire. Termenul de *Lichtung*, central (şi) în *Scrisoare*, a fost tradus, în echivalările succesive, ca „cerc de lumină” (1980), „loc de deschidere” (1982) şi „deschidere luminatoare” (1988). *Da-sein* asta şi înseamnă: „fiinţa-în-deschis”, deschiderea fiinţei, adăpostirea ei în gândire şi rostire, ocrotirea ei de către omul conceput ca „păstor al fiinţei”. Dată pe faţă în adevărul ei („das *Da*”, „deschisul”), fiinţa este în egală măsură *Sein* şi *Lichtung*, o împlinire în lumină – ca „loc de deschidere” sau „deschidere luminatoare”. Fiinţa este *Ek-sistenz* („ec-sistenţă”) iar nu *Existenz* („existenţă”); adică, esenţă şi nu părelnicie. „[…] fiinţa este, prin esenţa ei, mai cuprinzătoare decât orice fiinţare, deoarece ea este deschiderea-luminatoare însăşi” [337] (varianta anterioară: „locul de deschidere însuşi”). Prin deschidere, prin ne-ascundere, fiinţa parvine la originara ei stare de adevăr, în sens de *aletheia* (*a-letheia*).

Un pasaj important din *Originea operei de artă* detaliază modalităţile esenţiale prin care fiinţa îşi dobândeşte adevărul, şi anume prin: a) „punerea de sine a adevărului în operă”; b) „actul întemeierii unui stat”; c) „apropierea” de „suprema fiinţă a fiinţării”; d) „sacrificiul esenţial”; e) „interogaţia proprie gândirii” „ca gândire a fiinţei”. Deci, adevărul fiinţei ni se deschide prin: artă, statalitate, religie, eroism şi meditaţie. Spre deosebire de ele, ştiinţa nu e o survenire originară la adevăr, ci o extindere diferenţiată „în interiorul unui domeniu al adevărului deja deschis”; iar când ştiinţa ajunge de la ceea ce este „corect”, la „un adevăr”, ea trece în sfera gândirii

esenţial dezvăluitoare. Ştiinţa, ca şi tehnica, poate să ducă la „uitarea de fiinţă” şi la o pe cât de exclusivă tot pe atât de mutilatoare concentrare asupra părelniciei fiinţării. Tot astfel ajunge într-o „lipsă de patrie” filosofia metafizic deturnată de la rosturile ei simple şi hotărâtoare. Căci dintre cele trei pericole care ameninţă gândirea, pericolul cel bun, mântuitor, este „vecinătatea poetului-rapsod”, iar pericolul cel rău este chiar gândirea, care „trebuie să gândească împotriva ei însăşi”, după care „pericolul de-a dreptul nociv, şi de aceea aducător de rătăcire, este filosofarea” (*Experienţa gândirii*).

4

Un indiciu al îngustării orizontului de cugetare şi de raportare umană – în ciuda aparentei sale lărgiri – îl reprezintă, pentru Heidegger, şi „umanismul”. În concepţia lui, vechii eleni n-ar fi avut trebuinţă de el. A fost inventat de romani, apoi circumscris de creştinism, şi în Renaştere, în Epoca Luminilor şi de către raţionalismul modern iar, mai apoi, de către cel contemporan – într-o înteţită sete a particularizărilor, care nu constituia decât o fragmentare, limitare, învăluire şi ocultare a fiinţei în lumina adevărului ei. Fiinţa a fost dată uitării şi, cu acest prilej, şi esenţa ei originară, natura ei primă şi indubitabilă, cea care e mereu ea însăşi, demnă de a fi reexplorată, dar pe care, în omogenitatea şi coerenţa sa, a început s-o trădeze încă Platon, prin preeminenţa acordată „esenţei” în raport cu „existenţa”; şi pe care cu atât mai vârtos o trăda acum Sartre, prin inversarea ordinii de însemnătate şi determinativă, deoarece „răsturnarea unei propoziţii metafizice rămâne o propoziţie metafizică” [328].

Heidegger nu poate fi socotit nici „existenţialist” şi nici „esenţialist”, fiindcă el înlătură ca sărăcitoare de gând şi de verb însăşi dedublarea în *existentia* şi *essentia*. A fi, a fi fost şi a fi mereu „aruncat” de către fiinţă în propriul ei adevăr şi în propria ei lumină, a ec-sista astfel şi numai astfel în calitate de „păstor al fiinţei”, înseamnă a surclasa orice parte de dragul întregului, a ţi-l reaminti din uitare, a ţi-l readuce din ascunziş la lumină, a-l

postula în lumina sa echivalentă cu lumina ta. Prin acest efort fenomenologic e urmărită nu „esenţa” opusă „existenţei”, ci esenţa ec-sistentă sau ec-sistenţa esenţială, adică destinul, lăcaşul, „patria”, „lumea” omului, în virtutea propoziţiei fundamentale: „omul ec-sistă”.

Heidegger ţine să întrerupă istoria filosofiei metafizice de mai bine de două milenii şi să restabilească gândirea originară şi originală în drepturile ei inalienabile. Cei trei timpi – trecutul, prezentul şi viitorul – el îi strânsese de mult, prin suprimare, într-un timp unic, mai presus de sine. De aceea, viitorul îi apare în perspectiva celui mai îndepărtat trecut, urcuşul îl imaginează printr-o coborâre a gândirii „în sărăcia esenţei sale precursoare” [364]. Această sărăcie echivalează în ochii lui cu cea mai deplină bogăţie lăuntrică, într-o suspendată istorie fără de istorie, într-o mişcare întoarsă la nemişcarea originară, care nu poate progresa şi nu poate pretinde progresul. Acestei regresiuni în timp îi corespunde „revenirea din sfera obiectelor şi a reprezentării lor către maxima interioritate a spaţiului inimii” – ceea ce şi impune nevoia poeziei. Din „logica raţiunii” se revine la „logica inimii”, la „răsturnarea re-interiorizată a conştiinţei”, prin asumarea cutezătoare (şi ocrotitoare) a „rostirii” (*La ce bun poeţi?*). Rostirea este adevărata rostuire, în şi prin rostire îşi dobândeşte – îşi redobândeşte – gândirea elementara ei supremaţie, pierdută în hăţişurile feluritelor fiinţări. Nu trebuie să ne asumăm decât în calitate de „pelerini către locul de învecinare cu fiinţa” [344], printr-o rotire neîncetat meditativă deasupra şi prin luminarea ei rostitoare: rostuitoare. Pentru aceasta, este mereu utilă întoarcerea la gândirea fundamentală a umanităţii, la cea care ne-a oferit autenticul temei anterior diferenţierilor, diferenţieri ce s-au dovedit sărăcitoare, deşi s-au pretins îmbogăţitoare. Modelul inalterabil prin care am putea scăpa de toate alterările ulterioare sunt cei dintâi gânditori eleni, din epoca lor de glorie, când încă nu se delimitaseră „logica”, „etica”, „fizica”, nici „ştiinţele” şi nici „filosofia”, când gândirea mai era nesegmentată în fapt şi nesegmentabilă terminologic, când avusese nevoie de numai trei cuvinte parmenidiene, pentru a se exprima cu desăvârşire în simplitatea ei

insondabilă: „«Este într-adevăr fiinţă»” [334] (varianta anterioară: „«Într-adevăr fiinţa este»”).

Athanase Joja se va referi cu insistenţă la Heidegger tocmai pe parcursul interpretării lui Parmenide. Pe urmaş îl uneşte de precursor exaltarea fiinţei, ce li s-a impus orbitor amândurora. Joja va cita din *Ce este metafizica?*, scrierea lui Heidegger din 1929, care i-a invocat pe Parmenide şi pe Heraclit ca identici în esenţa învăţăturii lor şi întemeind o aceeaşi înrădăcinare; şi va polemiza cu unificarea întru fiinţă sub specie eleată. *Scrisoarea* se referă la Parmenide şi la Heraclit ca la gânditori mai degrabă apropiaţi prin ceea ce văzuseră, anume splendoarea şi eternitatea fiinţei, decât disociabili prin felul în care imaginaseră această unitate şi unicitate universală, unul ca imobilă, monolitică, celălalt – ca angrenată într-o mişcare diversificatoare. Repovestind o întâmplare ce i-ar fi slujit ca prilej lui Heraclit pentru încredinţarea exclamativă: „«Se află zei şi aici»”, „«chiar şi aici»”, în raza obişnuitului [356] – Heidegger interpretează aceste cuvinte ca pledând deschiderea obişnuitului către neobişnuit, nevoia implicării oricărei fiinţări părelnice în nestrămutatul adevăr al fiinţei. Heraclitismul şi eleatismul par şi cu acest prilej identificate sub semnul celui din urmă. Heraclit este subsumat lui Parmenide, şi astfel anume simbolizează ambii spiritul genuin grec, pelerinajul acestuia către locul de învecinare cu fiinţa, către locul de deschidere a fiinţei. Dintre toţi întemeietorii gândului imprescriptibil, Parmenide e pentru Heidegger cel mai de seamă, cel mai drag inimii lui.

Identitatea gravată emblematic în cuvintele „«Este într-adevăr fiinţă»” străjuieşte, ocroteşte, păstoreşte lumea şi omul într-un chip definitoriu şi definitiv, cu atât mai definitiv cu cât gândul nu trebuie defel să progreseze, ci „să stea pe loc pentru a gândi mereu unul şi acelaşi lucru” [335]. În măsura în care a refuzat să stea pe loc şi să-şi cinstească locul, filosofia s-a maculat şi s-a mutilat. Ea şi-a irosit statornicia, şansa de a contribui la statornicirea omului pe acest pământ. Nici Platon n-a mai vrut să stea locului, după cum Aristotel n-a mai ştiut deloc aşa ceva, ci a pornit pe calea varietăţii individuale, s-a pierdut în presupusa bogăţie a individualităţilor şi

individualizărilor. Iar filosofia a ajuns să se afunde tot mai iremediabil pe drumul propriilor deteriorări, pe care, în viziunea heideggeriană, nu le-au mai evitat, cu toată măreţia lor, nici Kant şi nici Hegel, nici măcar Nietzsche, gânditorul care, deşi conştient de eşecul metafizicii, n-a încercat decât tot un leac metafizic.

Un străvechi aforism, de pildă unul de-al lui Heraclit în interpretare eleată, înseamnă pentru Heidegger mai mult decât o configurată filosofie metafizică, de exemplu prelegerile de „etică" ale lui Aristotel. Tot astfel, un pătrunzător vers al unui tragedian antic, al lui Sofocle, de pildă, reprezintă pentru el mai mult decât oricare dintre elaborările literare prinse în strânsoarea „gramaticii". Dintre cei noi contează numai reînfrăţiţii cu cei vechi, cu modelul elen timpuriu. De aceea, o rostire a lui Hölderlin merită o mult mai stăruitoare atenţie decât „umanismul" exprimat de un Winckelmann, Schiller ori Goethe. Opoziţia Hölderlin–Goethe e textual măr-turisită, ca răsfrângând ceva din contrastul căutării veşniciei cu încrederea în modernitate.

Cercul de afinităţi heideggeriene se conturează cu limpezime. Dacă în planul gândirii, predecesorii imediaţi de care s-a ataşat, cu delimitările de rigoare, au fost Kierkegaard, Nietzsche, Husserl (fără a uita interesul de o viaţă pentru filosofia lui Kant), printre sursele sale culturale mai ample se cuvin indicate atât izvoarele medievale germane, cât şi, mai ales, cele greceşti, din epoca glorioasă de început a meditaţiei şi a poeziei. Hölderlin este privit ca „în chip privilegiat *poetul poetului*" (*Hölderlin şi esenţa poeziei*), deoarece rostirea sa „rămâne ca o sumă a ceea ce este esenţial", în original *„ein Ge-wesenes*" (*La ce bun poeţi?*), într-o semnificativă coincidenţă terminologică dintre esenţă şi întoarcere. Hölderlin revine, adică, asupra ctitoririi fundamentale de început, inclusiv sub raportul fuzionării poeziei cu gândirea. „Cei care gândesc esenţa / în bogăţia esenţialităţii ei / merg pe trudnic lungile drumuri / către mereu mai simplu, către unitatea / sălaşului unde ea se refuză în inaccesibil"[16]. Nu am putea găsi pentru opera lui Heidegger o mai exactă inscripţie emblematică, decât aceste rânduri din poezia lui Hölderlin. *„Sălaş*", inclusiv pentru a doua ei

perioadă, mijind la orizonturile *Scrisorii*, şi care va duce la sfârşit trudnica unificare dorită întru simpla esenţialitate, printr-o efectivă claustrare „în interior". Şi în legătură cu Georg Trakl, comentatorul va preconiza reducţionismul – propriu fiecărui mare poet – la „un unic poem (*Gedicht*)", acel Unic pur care mai trebuie să rămână şi „neexprimat" (*Limba în poem*).

Nu altceva vizează meditaţia: tot o concentrare şi centrare misterioasă asupra unui ultim „punct" mereu aprofundat. Numai că această îmbogăţire lăudată ar putea fi suspectată – dintr-un alt punct de vedere, desigur – şi de o sărăcire zăgăzuitoare de orizont. Ambiguitatea o presimte oricine pătrunde *Scrisoarea*. Este vorba de acea perspectivă a puţinătăţii perspectivei pe care, printr-o răsturnare asumată a termenilor heideggerieni, am putea-o numi „*închidere-în-deschis*". Este şi acesta un efect al specificei reducţii fenomenologice, în care aproape că nu se mai poate spune nimic despre ultimul rost menţinut ca esenţial. Inaccesibilitatea simplităţii din urmă – ca suprapusă simplităţii dintâi – a fost, de altfel, prefigurată, prin obsesiva rotire în jurul fiinţei şi, în ultimă instanţă, în jurul cuvântului „fiinţă". Despuiată de orice fiinţare reală şi particulară, fiinţa ideală şi generală, pe măsură ce se apropia de perfecta ei ultimă nuditate, suprapunea „totul" cu „nimicul" în rostire şi în rostuire: ea nu mai pretindea decât celebrarea incantatorie!

Trecerea tocmai în contrariul celor invocate se profilase încă în *Fiinţă şi timp*: golul ca singura plenitudine, moartea ca singura perspectivă a vieţuirii, nihilismul ca singur program constructiv, regresiunea ca singur progres acceptabil. Restrângând tot ce n-ar trebui să preocupe gândirea autentică, punând între paranteze cât mai etanşe toate modalităţile şi atributele unei substanţe care contează doar în pura ei luminozitate, această substanţă, umflată nemăsurat de o parte, involuntar se chirceşte tot mai mult de altă parte, până la pierderea tuturor acoperirilor particulare, până la atingerea acelei generalităţi absolute, care, de unde pretinsese cuvântul exclusiv şi exclusivist, nu mai pretinde decât… tăcerea. Regresiunea gândirii din multul socotit sărac în puţinul considerat bogat şi „nimic"-ul atestat ca cea mai deplină plinătate ar putea fi pusă în paralel cu cea pe care

literar a dus-o până la capăt Samuel Beckett: până la două personaje, până la unul, până la incapacitatea acestuia de a vorbi, până la tăcerea prevestitoare şi invocatoare de moarte; până la nici o vorbă, nici un personaj, nici o piesă – până la identificarea perfecţiunii cu inexistenţa dramaturgiei. De vreme ce despre un „teatru al absurdului" s-a vorbit, iar „absurdul" a devenit şi obsesia unei orientări în filosofie, să ne asumăm de asemenea, pentru o clipă, drumul regresiunii până la absurd. Oare nu l-am putea continua până înaintea primilor poeţi tragici şi primilor cugetători eleni?! Atunci, cel mai de seamă dramaturg ni s-ar revela premergătorul lui Eschil, care nu avusese măcar un singur personaj şi măcar o singură replică, fiindcă nu-şi scrisese piesele şi fiindcă nici nu existase; şi cel mai de seamă gânditor ni s-ar revela, în afara oricărei relevanţe, antemergătorul lui Thales, cel care gândise în modul cel mai consecvent totul, în măsura în care nu gândise nimic, în măsura în care se identificase el însuşi cu nimicul.

Nu este vorba de o ironie ieftină şi ineficientă, ci de o încercare de a imagina staţia terminală a coborârii în antecedentele umanităţii – sau a înaintării fiecărui om în propria sa moarte. Am ieşit, bineînţeles, din cadrul riguros al gândirii lui Heidegger, cu atât mai mult cu cât el însuşi nu atinge asemenea puncte extreme; dar logica lui li se apropie în chip periculos, sau poate fi gândită, din afară şi în chip critic, ca apropiindu-li-se, până la periclitarea gândului. Acest gând, socotit de Heidegger cel mai complicat cu putinţă în simplitatea lui extremă, riscă pentru noi să nu mai fie prea mult, ci să fie prea puţin. „Fiinţa" devine un cuvânt: o incantaţie: o rugă. Invocată în atâtea rânduri, ea alunecă implacabil spre o invocare de tip mitic-mistic. Încrâncenat în a se înălţa în sine şi pe sine, o dată cu demolarea oricărei schelării sau maşinării susţinătoare, Heidegger reuşeşte performanţa paradoxală de a submina atotputernicia raţiunii prin însăşi forţa raţiunii. În această confruntare a extremelor, ele ajung să se anihileze reciproc. Asta şi doreşte Heidegger, pentru că vrea să depăşească particularizările. Dar, între a nu mai voi să fie nici ateist, nici teist, el va ceda cu timpul unei propensiuni mistice, pe care, la încrucişarea regresiunilor extrem-

occidentale cu cele extrem-orientale, o va celebra ca pe cea mai simplă, şi profund esenţială, şi sieşi suficientă izbăvire…

5

Dacă şi cum apare fiinţa, dacă şi cum face să fie prezente în ea sau să dispară din ea „zeul şi zeii, istoria şi natura", „acest lucru nu omul este acela care îl hotărăşte" [331]. „Destinul fiinţei" ca determinându-se pe sine şi determinând toate cele dimprejur – fiinţările toate – duce efortul monist de omogenizare până la o fatală predeterminare. Apelul la zei nu este întâmplător, căci „activitatea poetică este numirea originară a zeilor", iar „poetul însuşi stă între zei şi popor", este aruncat în afară, „în acel *spaţiu intermediar*, între zei şi oameni" (*Hölderlin şi esenţa poeziei*). E firesc să se întâmple aşa, pentru că fiinţa ni se destăinuie ca limbă, a cuteza una presupune a cuteza şi pe cealaltă. Dar dacă „fiinţa omului îşi are temeiul în limbă", atunci nu omul este făuritorul limbii, ci „*ea* rămâne stăpâna omului" (*Construire, locuire, gândire*; şi „…*în chip poetic locuieşte omul*…"), nu noi vorbim ci *ea* vorbeşte prin noi, aducând fiinţarea „în deschis", „promovând-o spre fiinţa sa şi pornind tocmai de la aceasta", pentru ca aceasta să apară „în toată strălucirea sa" (*Originea operei de artă*). Se vede că, atunci când vom conchide asupra rostului „rostirii esenţiale", în gândire sau poezie, în gândire şi poezie, tot în sfera obsesivă a distingerii fiinţei de fiinţare vom rămâne.

Potrivit aceleiaşi coerciţii, *Scrisoarea* parvine la enumerarea câtorva dintre particularizările, duale şi antinomice, prin care ne condamnăm la retrogradare. În loc să ne menţinem în locul de deschidere care îi asigură fiinţei adevărul (primordialul *ei* adevăr, de care ar trebui să fie mereu dependent adevărul *nostru*!), ne aventurăm, mărunţitor, într-o fiinţare scăpată de sub oblăduirea instanţei sale superioare. Dincolo de acest for tutelar ajungem la scindarea metafizică în idealism şi materialism, teism şi ateism, individualism şi colectivism, naţionalism şi internaţionalism, raţionalism şi iraţionalism, umanism şi inumanism. Orice „ism" este la fel

de limitator şi se cuvine depăşit de către cel însetat de unitatea originară. Orice particularizare, într-o anumită valoare, conţine propria ei devalorizare. Postularea vreunei axiologii, sau antropologii, sau etici, situate la antipodul ontologiei, se fragmentează pe sine şi o limitează pe aceasta din urmă. Fiinţa îşi este adevăr, ea este adevărată în calitatea ei unică şi unificatoare. Esenţa ec-sistă ca supremă realitate întru toate posibilităţile ei. Ea, fiinţa esenţială, rămâne cea mai îndepărtată şi cea mai apropiată de om; o stare (de la a sta) decisivă pe loc, dincolo de viitor sau trecut. Gândirea trebuie să aparţină fiinţei şi să o gândească, să fie „evocatoare a fiinţei şi nimic altceva” [358] – nici teoretică şi nici practică, nici logică şi nici ilogică. După coborârea în esenţa „precursoare”, ajungem şi la gândirea care „precede” orice distincţie, care nu este decât simpla, pura, nediferenţiata evocare a fiinţei. Acesta este şi motivul pentru care toţi gânditorii spun – trebuie să spună – în esenţă acelaşi lucru. Căci ei toţi caută, evocă, regăsesc, celebrează esenţa, după modelul primilor gânditori, care au izbutit cel mai deplin să o dezvăluie. Atunci într-adevăr nu există progres, ci numai regresul asumat până la această originară şi mereu originală înţelepciune, care n-a cedat încă tentaţiilor, a refuzat orice banală înaintare, orice părelnicie a mişcării, s-a lăsat învăluită de prima nemişcare atotcuprinzătoare; consonantă „naturalităţii” vieţii omeneşti, preconizată în alte scrieri ale lui Heidegger, laolaltă cu abandonarea hotărâtă a civilizaţiei pervertitoare.

Scrisoarea este un text profund polemic, mai monoton în afirmarea fiinţei monolitice decât în refuzul diverselor ei alterări. Celebrarea tautologiei parmenidiene nu admite decât o evidenţiere prin insistenţă; cel mult, o diversificare stilistică a fundamentalei unităţi ontologice. Degradările, fiind multiple, favorizează în schimb varietatea refuzurilor. Heidegger trece de la apărare la atac, el devine spiritual şi incisiv. Dovada cea mai concludentă este pagina de înaltă retorică [347], în care ia succesiv în derâdere tot ceea ce ar decurge „logic” – în numele unei logici antitetice – din neaderenţele lui. „Deoarece” – zice el la începutul câte unui paragraf – când „se vorbeşte împotriva” a ceva, nimic nu pare „mai logic” decât să

se vorbească în favoarea opusului său. Aşa e întemeiată ipoteza potrivit căreia cel care e împotriva „umanismului” – afirmă neomenia; adversarul „logicii” – e iraţionalist; cel ce tăgăduieşte „valorile” – e pentru lipsa de valoare; cine afirmă „lumea” („faptul-de-a-fi-în-lume”) – renunţă la transcendenţă; iar cine constată „moartea lui Dumnezeu” – e obligatoriu ateu. Autorul desfide „logica” acestor contrapuneri uzuale, el vrea să scape din strânsoarea alegerii între pozitiv şi negativ, să se elibereze din postularea comodă a mereu câte unui „opus reprobabil” [347]. Derularea antinomiilor „logice” trădează fiinţa de dragul instalării somnolente în fiinţări atomizate. Autentica ei menire gândirea nu o va redobândi decât prin surclasarea claselor metafizic delimitate, prin întoarcerea la fiinţa deschisă întru adevărul ei. Orgoliosul program ţine să ajungă dincolo – adică dincoace – de idealism şi materialism, subiect şi obiect, teorie şi practică, să depăşească logica, etica, fizica, orice antropologie şi orice axiologie; în favoarea unei ontologii care, până la urmă, nici ontologie să nu mai fie, întrucât nu se mai distinge de altceva, ci doar aglutinează totul în „este”, emblematic verb ce consfinţeşte şi sfinţeşte fiinţa.

6

Drumul de la consfinţire la sfinţire, la gestul sacralizator, la o mistică fără de Dumnezeu a îndumnezeirii fiinţei – Heidegger îl va parcurge efectiv. Nu e de mirare, căci acest efect ultim al neîncrederii într-o raţiune limitatoare (pe care nici Schelling nu l-a putut evita) e o veche „poveste germană”. *Scrisoarea* se ocupă deocamdată cu preparativele. Ea ţine să contracareze „umanismul” pe cale de revigorare. Ca orice antropologie şi axiologie, „umanismul” rămâne pentru el o limitare. Orice valoare, oricât de accentuată şi tocmai prin accentuare, este destinată devalorizării. O astfel de maximalizare – e de fapt minimalizatoare. Omul nu trebuie rânduit ca fiinţare între fiinţări, pe o scară care să-l delimiteze de plantă, animal şi Dumnezeu. Căci dacă „omul raţional” nu face decât să suplimenteze „animalul raţional”, până la urmă el retrogradează într-un *homo animalis*.

Ceea ce ne trebuie este însă un *homo humanus*. El nu poate fi gândit decât în perspectiva *humanitatis suae*, a unei proprii *humanitas*, ireductibilă la vreun „umanism” comparativ şi comparabil. *Homo humanus* e nemijlocit învecinat fiinţei, o evocă, o cuprinde, o dezvăluie.

În atmosfera specific postbelică, Heidegger scrie, precaut, doar „despre” umanism. El se întreabă dacă „umanismul” este, mai este, sau este din nou, necesar, dacă n-ar trebui în fine abandonat în favoarea învăţăturii unui Sofocle, Parmenide ori Hölderlin. Aceştia n-au fost „umanişti”, dar nici „ne-umani” n-au devenit; ei au pătruns în miezul afirmat al umanităţii. Aceasta s-ar recunoaşte ca *humanitas*. Ne-am putea, desigur, întreba, dacă un termen împrumutat romanităţii impure e cel mai nimerit pentru a ne întoarce la elenitatea pură. Bănuim însă şi în această inconsecvenţă terminologică o concesie făcută stării de spirit postbelice, în care neacceptarea „umanismului” trebuia apărată de blamul in-umanităţii; mai cu seamă dacă luăm în consideraţie şi unele antecedente din biografia lui Heidegger. El înlocuieşte, într-un mod vădit mai consecvent propriilor premise, şi „logica” prin *Logos*. Este un Logos anterior scindării în subiect şi obiect, în gândire şi fiinţare; un Logos care le cuprinde în totalitate şi le suprimă parţialitatea. Dar, cum am spus, echivalarea dintre Lume şi Logos (după modelul identităţii elene dintre ontologie şi logică) sfârşeşte prin a nu mai voi şi nu mai putea distinge nici ontologia: ea se autonimiceşte în absolut, prin absolutizare parcă se autodevorează!

7

Dacă tot am adus vorba despre condiţiile specifice de după război, care nu puteau să nu exercite o anumită presiune asupra viziunii heideggeriene, să nu trec cu vederea nici gesturile de curtoazie faţă de „marxism” şi chiar faţă de „comunism”.

Marx pătrunde o dimensiune esenţială a Istoriei prin cunoaşterea înstrăinării, „tocmai de aceea concepţia marxistă despre Istorie este superioară oricărei istoriografii” de alt tip [340]; şi, din acelaşi punct de

vedere, învăţăturile „comunismului” exprimă „o cunoaştere elementară a ceea ce ţine de Istoria lumii” [340]. Opoziţia de principiu rezidă însă tot în convingerea potrivit căreia „marxismul” a dat întâietate fiinţării, şi anume, în perspectivă „umanistă”, unei fiinţări istorice şi antropologice. „Umanismul lui Marx nu are nevoie de întoarcerea la antichitate” [321], ca şi cel care i se pare lui Sartre a fi „existenţialismul”. Materialismul, raţionalismul, ateismul, accentul pe practică, pe progres civilizator ş.a. – tot atâtea unilateralităţi prezumtive – sunt derivate din supoziţia dintâi. În ceea ce o priveşte, sunt ignorate lucrările tânărului Marx, însă deosebirea dintre filosofia naturii la Democrit şi la Epicur îl interesează pe Heidegger tot atât de puţin ca şi istoria filosofiei epicureene, stoice şi sceptice. Cu omisiunile asumate, reproşul este limpede: el vizează o direcţionare inversă, progresivă (progresistă) comparativ cu a sa proprie, în genere şi în plan istoric – un gânditor aţintit spre viitor n-ar avea nevoie de întoarceri. Cât priveşte interpretarea globală, gândirea lui Marx este socotită a fi cantonată în antropologie, cu ignorarea ontologiei. Propria sa gândire, heideggeriană, e, în schimb, de esenţă ontologică – de astă dată cu omiterea întemeierilor ei (recunoscut sau nemărturisit) antropologice.

Paradoxul acestei ontologii este chiar înrădăcinarea ei subiectivă şi ideală. Căci acea fiinţă proiectată în absolut, în a cărei deschidere luminatoare se va putea găsi şi regăsi omul, se mărturiseşte ca de fapt proiecţia unui gând şi verb omenesc esenţial. Fiinţa supraordonatoare se deconspiră ca involuntar subordonată omului. Raportarea ec-statică a acestuia se întoarce asupra lui însuşi, asupra propriilor lui forţe rostitoare. Numind fiinţa, omul, în realitate, o validează. Gândind-o şi rostind-o, omul îşi poate imagina că ea însăşi pretinde a fi gândită şi rostită, că ea însăşi se gândeşte şi se rosteşte. Deşi se presupune ca o entitate autonomă, spiritul mai recurge şi la suportul său natural. De aceea „idealismul” nu îşi este, într-adevăr, sieşi suficient, poate fi cu îndreptăţire amendat. Dar şi invers, „materialismul” incriminat se autocorectează, duce la o răsturnare de sine. Deoarece, prin acţiunea umană, existenţa naturală e teleologic prelucrată şi astfel generează inedite structuri ontice. Orice lume rostuită de om, pe lângă

derivarea ei antropologică, poate fi ontologic investigată, ca o altă realitate civilizatoare. Extremele se „înmoaie” reciproc.

Asemenea obiecţii ar fi însă exterioare demersului urmat de Heidegger. Proiectul său urmăreşte nu sinteza „de după”, ci sincretismul „de dinaintea” particularizărilor. Ea surprinde multe efecte ale acestora, alienante prin polarizare, dar în cele din urmă renunţă şi la polaritate, la dedublarea unicului în contrarii, şi urmăreşte reclădirea Unicului nesegmentat. Pentru aceasta se şi cufundă într-o primă elenitate. Întreaga istorie ulterioară a filosofiei, ca şi întreaga istorie de mai târziu a umanităţii, sunt puse între paranteze, drept erori pe care un final efort va trebui să le depăşească. Antihegelianismul reconverteşte, în acest orgolios efort, ceva din teribila opintire a lui Hegel însuşi; doar că acela pretindea să imobilizeze, în împlinirea sa finală, istoria până atunci *recunoscută*, câtă vreme acesta se îndârjeşte să oprească, în presupusa ei deplinătate iniţială, o istorie încă *nederulată*!

8

Utopia recuperării originilor, în care umanitatea să se regăsească intactă, este frumoasă şi reclamă frumuseţe. Un sincretism auroral, contemplat în culori paradisiace, corespunde întocmai rememorării lui visătoare. Aşa ajunge Heidegger să celebreze, la antipodul segmentărilor moderne, coincidenţele originare; să le celebreze printr-o expresivitate care şi ea să le corespundă întocmai.

Care sunt aceste valori recuperatoare, desigur nicicând identificabile cu simple „valori”? În primul rând, limba, iar prin ea, ca făptuiri ale ei, meditaţia şi poezia. Drumul de la *Sein* la *Dasein* şi la *Sagen* îi apare lui Heidegger ca un drum drept: fiinţa e păstorită de om şi adăpostită în rostirea esenţială. Există o putinţă sporită a rostirii, care îşi accentuează şi autentifică rostul. Din *Sagen* provine *Singen* şi *Denken*, „*das dichtend Gesagte*” şi „*das denkend Gesagte*”: poezia şi gândirea.

Ca întotdeauna, autorul se joacă măiestrit cu derivările de semn şi de sens. Din rostire (*Sagen*) el deduce rostirea esenţială (*die Sage*), pe cel cu o facultate sporită de rostire (*die Sagenderen*), inclusiv pe cei din tagma cântăreţilor (*Sänger*), care folosesc cântul (*Gesang*) în sporul lui rostitor (*das sagendere Sagen*) (vezi *La cei bun poeţi?*). „Rostirea cântăreţului rosteşte întregul nevătămat al existenţei […]”, adică ceea ce trebuie rostit: *Sein*, *Dasein*, *Lichtung*. Ceea ce trebuie rostit – trebuie să se rostească. Omul vorbeşte din interiorul limbii – din interiorul „lumii inimii”. Vorbind, omul ascultă ceea ce i se oferă, vorbele pe care limba i le oferă. „Căci de fapt limba este cea care vorbeşte” („*…în chip poetic locuieşte omul…*”). Şi nu poate fi altfel, de vreme ce limba nu este doar „lăcaşul esenţei omului”, dar şi „locul de adăpost al fiinţei” [313]. De la această constatare debutează *Scrisoarea* şi la această constatare revine în final. Aşadar, e considerată esenţială. Într-adevăr, omul nu are menire mai importantă decât să-şi găsească, să-şi regăsească „lăcaşul”: în fiinţă: în limbă: în poezie. Spre această identitate converg toate terapeuticile salvatoare imaginate de Heidegger; şi ea strânge toate gândurile lui în locul cel mai convenabil pentru demonstraţia pe care o urmăresc.

Există un paralelism între felul în care Heidegger diminuează – laolaltă – „filosofia” şi „literatura”, în rosturile lor particula-rizatoare moderne, şi modul în care el exaltă – împreună – „gândirea” şi „poezia”, în străvechea lor globalitate. Pe acestea le străjuieşte limba în feerica lor simbioză; dar, într-o subordonare totodată şi răsturnată, limba se mărturiseşte dependentă de poezie, căci nu se poate mărturisi decât prin ctitorirea cuvântului poetic revelat: abia de la „esenţa poeziei” ajungem la „esenţa limbii” (*Hölderlin şi esenţa poeziei*). Această anume derivare îi este indispensabilă autorului încredinţat de sărăcirea limbii prin diversele ei specializări tehnice, didactice, pragmatice. Limba ruptă de poezie nu putea decât să se degradeze; pentru a se recupera ea trebuie să i se supună din nou, ca pe vremea genuinei sale apartenenţe la adevărul, deschiderea, strălucirea fiinţei.

Poezia nu e o parte a lumii omului, ci este chiar această lume, în întregul ei revelată. Dacă ţinem neapărat la o identificare distinctă, vom spune că poezia nu e un alt „ceva”, ea este un alt „fel” de a fi al aceluiaşi Unic. Heidegger face deosebirea între *Poesie* şi *Dichtung*. Cu totul diferite sunt poezia în sens curent, local, restrâns, de o parte, iar de altă parte, „poetizarea” cuprinzătoare, pe care o urmăresc şi arhitectura, şi sculptura, şi pictura, şi muzica. Toate artele întruchipează adevărul fiinţei în operă. „În operă operează adevărul” (*Originea operei de artă*). Întrucât pune adevărul în operă, se pune pe sine în operă ca adevăr, ca adevăr al deschiderii fiinţării către fiinţa ei, orice artă *este* ctitorire; şi *este* poezie. Cuvântul îi asigură *poeziei* un loc privilegiat între arte. Graţie poeziei, esenţa umană beneficiază de o „măsurare privilegiată” („*...în chip poetic locuieşte omul…*”). Prin poezie, omul îşi ia la propriu măsura pe acest pământ. El accede „în locuire”. Orice artă e străbătută de suflu poetic: templul, statuia ori perechea de saboţi ţărăneşti pictată de Van Gogh. „Esenţa artei este Poezie” (*Originea operei de artă*). Dar, în plus, „Poezia este temeiul purtător al Istoriei […]” (*Hölderlin şi esenţa poeziei*).

Iată lanţul reducţionismelor esenţializatoare: artele sunt poezie – poezia e cuvântul privilegiat – adică istorie privilegiată – deci „locuire” privilegiată – locuită pe măsura omului – şi conformă cu „locul” (nemăsurat) de deschidere a fiinţei!

„*...în chip poetic locuieşte omul…*” Versul lui Hölderlin devine titlu de studiu şi nucleu obstinat de meditaţie, aici şi în alte texte. Versul e re-citat la nesfârşit, ajungând un autentic recitativ. Tehnica scriitoricească urmărită de cel atât de refractar oricărei „tehnici” e şi de rândul acesta una incantatorie, aproape şamanică. Efectul e indiscutabil poetic. Citatul devine poezie a celui care îl tot invocă. Devine poezie ca formă – dar şi ca gând al ei. Căci fragmentul complet sună astfel: „Plin de merite, şi totuşi în chip poetic, locuieşte / Omul pe acest pământ”. Esenţial îi apare lui Heidegger fiecare cuvânt, inclusiv acel „totuşi” care iscă o ruptură între „meritele” omului şi darul primit de la zei de „a locui poetic”, plin de uimire, în apropierea esenţei lucrurilor, în preajma *Dasein*-ului (*Hölderlin şi esenţa poeziei*).

„Oare noi locuim poetic? Locuim, pare-se, cu totul nepoetic” („…*în chip poetic locuieşte omul*…”). Numai dacă luăm în serios poeticul, vom afla măsura în care locuim nepoetic. Extremele pot fi unite printr-un alt vers hölderlinian: „…şi la ce bun poeţi în timpuri sărace?” Sunt între ele legate şi recunoaşterile următoare: „Hölderlin este înainte-mergătorul (*Vorgänger*) poeţilor în timpuri sărace” şi – „A fi poet în timpuri sărace înseamnă: să te apleci, prin cântec, asupra urmei zeilor dispăruţi” (*La ce bun poeţi?*).

Acum demonstraţia e unitară, din ea nu pot lipsi nici Poezia şi nici Poetul. Omul ar trebui să locuiască poetic pe acest pământ – dar „noaptea lumii” a întunecat luminătoarea fiinţă – şi atunci, în aceste din ce în ce mai sărace timpuri, la ce bun poeţii? – ei sunt buni fiindcă totuşi îi reamintesc omului obligaţia de a locui, în ciuda a tot şi toate, în chip poetic – şi îi reamintesc acel timp sacru, încă suspendat în veşnicie, în care omul mai locuise încă poetic, în preajma zeilor, în deschisul fiinţei.

Din motive similare îi plac lui Heidegger şi Rilke sau Trakl. Poetul poetului rămâne însă, pentru el, Hölderlin, înainte-mergătorul, ne-trecătorul, în a cărui rostire s-a vădit esenţialul (*ein Ge-wesenes*). Poezia hölderliniană e o întemeiere neclintită, o ctitorie care aduce omul în locuire, într-un loc al ec-sistenţei ecstatice. Graţie lui, omul se învredniceşte de zeiescul dar poetic – totuşi…

În mod statornic, Hölderlin este poetul preferat al gânditorului, pentru că în „patria” regăsită, demnă de a fi „locuită”, dualitatea poezie-gândire e implicit suprimată. Descreşterile lor sunt tot pe atât de corelate, pe cât de strânse între ele se cuvin a le fi creşterile. „Cu cât se-mpuţinează gânditorii / cu-atât poeţii mai însinguraţi.” Tot astfel, iniţiala lor unitate izbânditoare va trebui recâştigată într-o finală unicitate victorioasă. Dar, de fapt, în discuţie nu se află decât şansa dialogului viu dintre esenţa rostirii poetice şi esenţa gândirii rostitoare. Cine s-ar putea însă pretinde destul de puternic „pentru a aduce mai întâi esenţa amândurora într-un extrem dezacord (*Zwietracht*), reunindu-le abia astfel într-un singur acord (*Eintracht*)?” (*La ce bun poeţi?*). Parcurgerea acestei cadenţe în doi timpi este dragă inimii lui

Heidegger. Interioritatea – logica inimii – preconizată de el nici n-ar putea fi atinsă altfel. Fiindcă, dacă rostirea este periclitată în exterioritatea ei şi s-ar putea degrada printr-o singură formulă, întoarsă în matca ei lăuntrică ea susţine totuşi „meditaţia stăruitoare”.

„De îndată ce avem lucrul în faţa ochilor şi ştim să ascultăm cu inima cuvântul, gândirea izbândeşte”. E un aforism, acesta, din *Experienţa gândirii*, compusă imediat după *Scrisoare*. Printre gândurile poetice adunate cu acest prilej găsim multe care celebrează „ceasul destinal al dialogului”: „Cântarea şi gândirea sunt trunchiurile învecinate ale activităţii poetice”; „Caracterul poetic al gândirii este încă ascuns”. Altfel spus: de vreme ce dialogul *este* – să fie dat pe faţă, adus din ascundere în deschidere. E posibil, e chiar necesar (ne spune autorul cu alt prilej) „un dialog al *gândirii* cu creaţia poetică”, întrucât ambele au o relaţie privilegiată, deşi diferită, cu limba. „Dialogul care se naşte între gândire şi creaţia poetică tinde să scoată la iveală *esenţa* limbii, pentru ca muritorii să înveţe din nou să locuiască în limbă” (*Limba în poem*).

*

De oriunde ne-am apropia de Heidegger, constantele lui sunt aceleaşi, obsesia lui – unică. El spune mereu acelaşi lucru în tot ce afirmă: despre fiinţă, esenţă, deschidere, patrie, locuire, limbă sau poezie. Felul singular şi patetic în care îşi argumentează opţiunile e lesne de înţeles pentru oricine îndrăgeşte unicitatea unitară. Rar gânditor din secolul al XX-lea care să pledeze cu atâta insistenţă pentru dialogul gândirii cu poezia, care să-şi satureze cu atâta tenacitate gândirea de o poezie proprie. Mărturie stă limba lui excepţională, limbă moştenită şi inventată, a culturii sale şi, totodată, aparţinându-i în exclusivitate. La el, limba e „locul” privilegiat al gândului; gândul „locuieşte” în poetica lui limbă. „Căci limba este limba fiinţei, aşa cum norii sunt nori ai cerului”: cuvintele care încheie *Scrisoarea despre „umanism”*.

Pentru a izbândi, Heidegger cere limbii-gândire coborârea în simpla şi esenţiala rostire „precursoare”. Numai la originile cugetării s-ar putea

izbăvi omul de amnezii – dintre care principala, a atâtor „umanisme” moderne mutilatoare, ar fi uitat tocmai aceste origini. Într-adevăr, există o modernitate care îşi ignoră antecedentele îndepărtate. O alta se preocupă de începuturi, elogiindu-le diferit. Oricum, mesajul a fost receptat: fiecare presupus sfârşit de drum e nimerit să-şi rememoreze începuturile.

13 *Originea operei de artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1982; *Repere pe drumul gândirii*, Editura Politică, Bucureşti, 1988. Ambele volume au fost traduse şi adnotate de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, primul volum fiind însoţit de un studiu introductiv de Constantin Noica.
14 După o variantă iniţială, publicată în revista *Secolul XX*, numerele 7–8–9 din 1980, *Scrisoare despre „umanism”* a fost inclusă atât în *Originea operei de artă* (pp. 321–381), cât şi în *Repere pe drumul gândirii* (pp. 291–343). Voi urma varianta, îmbunătăţită, din 1988. Îi voi adăuga însă fragmente ale studiilor de care fusese ataşată în 1982: *Originea operei de artă*; *Întrebare privitoare la tehnică*; *Construire, locuire, gândire*; *„…în chip poetic locuieşte omul…”*; *Arta şi spaţiul*; *Hölderlin şi esenţa poeziei*; *La ce bun poeţi?*; *Limba în poem*; *Experienţa gândirii*. Voi indica aceste texte, după citări, între paranteze. Ele nu mai figurează în volumul, cu caracter metafizic, din 1988.
15 Între paranteze drepte indic sursa pasajului respectiv din *Scrisoare despre „umanism”*, după numerotarea din volumul original, *Wegmarken*, care a servit ca sursă a traducerii româneşti (ediţia din 1988).
16 Traducere de Gabriel Liiceanu.

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH – *PARADOXUL MORALEI*

1

Ce moralităţi ale filosofiei şi filosofării distingem? Interogaţia revine obsesiv în actualitate. Sunt preconizate demarcaţii felurite, în temeiul unor criterii variate. Reţin acum una singură, cu măsură certă şi incertă, ca oricare alta. Ea dedublează – deci opune – „esenţialismul” şi „existenţialismul”. Atenţie, însă! Şi primul, dar mai ales cel de al doilea termen, desemnează fie un *curent* de idei, istoric circumscris ca provenienţă, ascensiune şi regres, fie o *tipologie* de gândire, care, deşi expropriază prima accepţiune, o debordează, îi îngroaşă trăsăturile, le aplică pe acestea altor structuri înrudite, până atunci altfel desemnate, aşadar, operează prin contaminări, prospectări ori retroactivări semantice. Vorbim despre „baroc”, „manierism”, „impresionism” sau „absurd” în raport cu alte epoci sau ramuri culturale decât cele care, originar şi original, desemnează dominanta avută în vedere. Până şi bunurile conceptuale ni le luăm de unde putem. Iar hipertrofierea mintală o folosim pentru a grupa individualităţile, de fapt nepereche, în clase, de dragul subsumării ordonatoare.

La fel arată lucrurile cu „esenţialiştii” şi „existenţialiştii”. În ordine tipologică – şi tipizabilă – aceşti termeni îşi adjudecă, nu totdeauna frăţeşte,

câte o latură, reală ori potenţială, dintr-un întreg: macrocosmosul *versus* microcosmosul, lumea *vs*. omul, corpul *vs*. sufletul, ontologia *vs*. antropologia, logica *vs*. psihologia, genetica *vs*. morala, sociologia *vs*. religia, ştiinţa *vs*. arta, obiectivul *vs*. subiectivul, substanţa *vs*. accidentul, legea *vs*. întâmplarea, sistematica *vs*. fragmentarismul. Şirul variantelor imaginabile poate fi prelungit. Pe toate le restrâng însă, cu acest prilej, într-o singură dihotomie celebră: spiritul de geometrie *vs*. spiritul de fineţe. În enunţul său, Pascal concilia până la urmă îndreptăţirea ambelor porniri. La drept vorbind, mintea lui dădea însă prioritate inimii – după cum inima lui Descartes bătea fără greş în ritmul minţii. Dacă tăiem nodul gordian în acest mod cam brutal, atunci Descartes este un „esenţialist" (ca şi Spinoza, geometrul, sau Leibniz, matematicianul), în schimb Pascal – un „existenţialist" (ca şi iluştrii moralişti francezi ce aveau să-i urmeze). E frapantă putinţa de a desperechea o ilustră pereche întemeietoare a modernităţii continentale.

Procedeul e aplicabil şi unor gânditori mai rar şi mai trudnic asociaţi, mai la vedere disociabili: Hegel şi Friedrich Schlegel, Marx şi Nietzsche, Nicolai Hartmann şi Bergson, Husserl şi Şestov. Către sfârşitul activităţii lor, Husserl i se adresa lui Şestov în scrisori cu „Stimate prietene şi «antipod»". Când şi când antipozii se şi stimează, îşi mai comunică opiniile adverse: sau năruirea punţilor dintre maluri. „Maiorescienii" şi „naeionescienii" noştri au cam refuzat înţelegerea reciprocă. Unii au rămas la antipozi, depăşindu-şi chiar matca de grup iniţială: Mircea Florian şi Emil Cioran. Oarecum pe dos, de „existenţialul" pursânge Cioran avea să se îndepărteze, în structurarea gândirii sale, tocmai prietenul său intim, Constantin Noica: fiindcă acesta ajunsese un împătimit „esenţialist" şi, cu tot spiritul său de fineţe, profesiunea de credinţă i-o adresa tot mai apăsat „dragostei de geometrie" – ca să parafrazez, în alt context, formula lui Max Frisch.

Vladimir Jankélévitch, spre care mă îndrept în aceste consideraţii introductive, se află într-o situaţie inversă: el nu nesocoteşte ceea ce e de pus la socoteală, întru limpezire intelectivă, ordonare geometrică,

configurare sistemică – dar îşi dedică întreaga dragoste îndurerată omului, năzuinţelor lui antinomice, sufletului său zbuciumat, căderii şi înălţării lui, modulaţiilor expresive cele mai fine ale încercărilor parcurse, suportate şi prelucrate de către fiinţa umană. Jankélévitch e mai tânărul frate întru spirit al marilor moralişti francezi. Ca şi ei, dar în felul său propriu, el ţine să limpezească până şi dezordinile firii omeneşti, să aducă în lumina priceperii până şi zonele ei tenebroase, să supună unui tratament conştient (altul decât cel prihanalitic, deşi nu fără paralelisme) până şi ascunsele străfunduri ale eului. El e un pascalian cu instrumente carteziene, dovadă insuficienţa verdictului solomonian de a tăia în două „mărul" discordiei. Totuşi, în chiar timpul în care în Franţa domnea *curentul* „existenţialist", şi, mai apoi, când i se vor fi stins ecourile, Jankélévitch a probat constant o *tipologie* „existenţială", întrucâtva paralelă, dar în principal de sine stătătoare. Personalizarea acestui tip de gândire este limpede îndatorată şi altor componente biografice şi caracterologice decât celor exclusiv franceze; le este îndatorată anume traumelor din anii treizeci–patruzeci ai secolului al XX-lea, pe care nici nu reuşea să le uite şi nici nu voia să le surmonteze, ci doar căuta să le compenseze… în cheie „existenţială", la antipodul oricărui refugiu în liniştite şi liniştitoare „esenţialisme".

2

Vladimir Jankélévitch s-a născut la Bourges, în 1903, din părinţi evrei, imigranţi din Rusia – care l-au crescut în spiritul ataşamentului, nicicând dezminţit, pentru limba, literatura şi muzica rusă. Tatăl, doctorul Samuel Jankélévitch, s-a îndeletnicit, pe lângă meseria sa medicală de bază, cu traducerea în franceză a multor cărţi ruseşti şi germane, afirmându-se şi ca primul traducător al scrierilor lui Sigmund Freud. Fiul avea să poarte lungi discuţii cu părintele său, inclusiv pe tema morţii, incursiuni pregătitoare pentru cartea *La mort*. Sora filosofului a fost muziciană, a lucrat la Conservatorul din Paris, completând amplele cunoştinţe într-ale muzicii ale fratelui ei.

Vladimir intră în 1922 la „École normale supérieure”, obţine în 1926 titlul de *„agrégé de philosophie*”. Îşi predă materia la „Institutul francez” din Praga, apoi la licee din Caen şi Lyon. Îşi susţine în 1933 teza de doctorat despre gândirea lui Friedrich Schelling, cu teza secundară – obligatorie în Franţa – consacrată unei probleme care îl va preocupa mult, *„la mauvaise conscience*”: şi obţine titlul de *„docteur ès lettres*”. Lucrează ca *„maître de conférences*” la Universitatea din Toulouse. Aici este mobilizat în 1939. În 1940 este rănit, spitalizat, între timp revocat din funcţii prin „legile excepţionale”, cu caracter antisemit, ale regimului de la Vichy. După însănătoşire, intră, în acelaşi an 1940, în Rezistenţă, luptând cot la cot cu tovarăşii săi de orientări diverse (refuzând ulterior să se dezică de ei pe motivul varietăţii atitudinii lor politice). Între timp, foştii săi studenţi îi răspândesc în mod clandestin scrierile.

După Eliberare, e însărcinat să organizeze programele muzicale la postul de radiodifuziune Toulouse–Pyrénées. Apoi e chemat la Universitatea din Lille ca *„maître de conférences*”. Aici publică una dintre lucrările sale fundamentale, nucleu şi pentru altele de mai târziu, *Traité des vertus*. Este invitat la Sorbona, unde rămâne titular al catedrei de filosofie morală din 1951 până în 1978. Cursurile sale „de luni” devin tot mai celebre, acceptă auditori şi în afara studenţilor, din cele mai variate medii, marginale sau chiar declasate, notorietatea prelegerilor sale dovedind-o şi difuzarea lor, vreme îndelungată la Radio-Sorbonne.

Mărturiseşte că, deşi format în spiritul culturilor clasice, atât greco-romană cât şi iudeo-creştină, a preferat, dintre universităţile reunite la Sorbona, nu una specializată în „umanioare”, ci o alta, mai populară şi mai deschisă confruntărilor pe probleme sociale, cu o atmosferă favorabilă, în epocă, mai degrabă „stângii”, în rândurile căreia se numărau mulţi dintre prietenii săi, deşi a refuzat să se lăsa vreodată înregimentat într-un partid politic. Cu diferite prilejuri s-a recunoscut, astfel, drept militant liber, cu luări de atitudine publice variate: de partea studenţilor, inclusiv în mai 1968; pentru menţinerea filosofiei în învăţământul secundar francez şi salvgardarea rolului filosofiei în universităţi; cu simpatii declarate pentru

candidatul socialist în alegerile prezidenţiale; împotriva eutanasiei; şi, desigur, împotriva nazismului. Acest din urmă plan a rămas definitoriu pentru el, fidelitatea faţă de victimele Holo-caustului şi-a reafirmat-o mereu, tocmai în urma norocului de a fi scăpat, şi el, şi ai lui, de deportare şi exterminare; refuzând totodată orice „compensaţii” pentru daunele îndurate, „reparaţiile” băneşti ori morale din partea Germaniei postbelice. Cele trăite de el în şi în legătură cu cel de al Doilea Război Mondial au decis cu siguranţă orientările sale de mai târziu în domeniul filosofiei morale, reflecţiile sale metafizice pe marginea fragilităţii existenţei omeneşti, meditaţiile despre durată şi clipă, deconcertantele accente pe tema „*je-ne-sais-quoi*” şi „*presque rien*”. Aşa ajunge, în studiile şi volumele târzii, să se întrebe cu privire la ce poate fi „iertat” şi ce rămâne „impardonabil”, „imprescriptibil”: crimele faţă de „hominitate”, faţă de acel *esse* al omului, care obligă măcar la memorie şi la rememorarea antinomiilor moralităţii.

Cât priveşte a doua sa preocupare centrală, pentru muzică şi istoria artei muzicale, în aceasta şi-au dat întâlnire ataşamentele faţă de moştenirea muzicală rusească, în general faţă de romantismul şcolilor naţionale, afecţiunea deosebită faţă de maeştrii francezi ai impresionismului şi postimpresionismului, mai ales în arta pianistică. La bătrâneţe obişnuia să-şi consacre serile liniştite unei alternanţe: descifra la pian partiturile compozitorilor săi îndrăgiţi şi scria la următoarea carte de filosofie, de filosofie morală. Orele târzii calme i se păreau cele mai nimerite pentru a recompune la pianul său cromatismele şi disonanţele, instabilităţile tonale şi modulaţiile febrile; cât şi pentru a da seama asupra neliniştilor, prăbuşirilor şi năzuinţelor omeneşti.

A murit la Paris în 1985.

3

Enumăr, în ordinea apariţiilor editoriale, dar indicând şi/sau unele ediţii ulterioare, majoritatea contribuţiilor lui Vladimir Jankélévitch din domeniile

filosofiei şi muzicii (fără a mai traduce titlurile originale).

Printre studiile timpurii publicate în reviste se numără *Deux philosophies de la vie: Bergson, Guyau* (1924) şi *Les thèmes mystiques dans la pensée russe contemporaine* (1925). Urmează volumele: *Henri Bergson* (1931; ed. 4, 1989).

L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling (1933).

La mauvaise conscience (1933; ed. 4, 1966; reed. şi în 1981).

L'ironie [iniţial cu subtitlul – *ou la bonne conscience*] (1936; ed. 4, 1972).

L'Alternative (1938).

G. Fauré, ses mélodies, son esthétique (1938; ed. 2, 1951; ed. 3: *Fauré et l'inexprimable*, 1974).

Maurice Ravel (1939; ed. 2, 1956; ed. 4, 1975).

Traité des vertus. Tome I: *Le sérieux de l'intention*. Tome II: *Les vertus de l'amour*. Tome III: *L'innocence de la méchanceté* (1949; de la ed. 2, în trei volume, 1968, 1970, 1972; o ediţie ulterioară, separat, I în 1984, II şi III, în 1986).

Debussy et la mystère de l'instant (1949; ed. 2, 1976, o ediţie ulterioară [?] sub titlul *La vie et la mort dans la musique de Debussy*).

Philosophie première, introduction à une philosophie de „Presque" (1954; ed. 2, 1986).

La rhapsodie, verve et improvisation musicale (1955).

L'austérité et la vie morale (1956).

Le nocturne. Chopin et la nuit, Satie et le matin (1957).

Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien, Tome I: *La manière et l'occasion*. Tome II: *La méconnaisance, le malentendu*. Tome III: *La volonté de vouloir* (ed. 2, în trei volume, 1980).

Le pur et l'mpur (ed. 2, 1878).

La musique et l'ineffable (ed. 2, 1978).

L'aventure, l'ennui, le sérieux (ed. 2, 1976).

La mort (1966; ed. 3, 1977).

Le pardon (1967; reed. 1993).

Pardonner? (1971).

L'irreversible et la nostalgie (1974; ed. 2, 1983).

Quelque part dans l'inachevé, avec Beatrice Berlowitz (1978; reed. 1990).

Liszt et la rhapsodie: essai sur la virtuosité (1979).

Le paradoxe de la morale (1981; reed. 1989).

La présence lointaine: Albeniz, Séverac, Mompou (1983).

În ciclul de şapte volume intitulat *De la musique au silence*, trei conţin reeditările cărţilor sale. Tome I: *Fauré*. Tome II: *Debussy*. Tome V: *Liszt et la rhapsodie*.

Acest impresionant număr de opere filosofice şi mu-zicologice au apărut la edituri franceze dintre cele mai prestigioase, ca: Albin Michel, Alcan, Arthaud, Aubier, Bordas, A. Colin, Flammarion, Gallimard, Plon, Presses Universitaires de France, Seuil ş.a.

Jankélévitch a fost analizat în numeroase cărţi, studii, volume colective, numere speciale de revistă. Faima lui a fost mare, în timpul vieţii, în mediile intelectuale franceze. Ulterior, ea a mai pălit întrucâtva, fără să dispară vreodată. I-au menţinut-o şi vor continua să i-o menţină traducerile în alte limbi. Un început în acest sens au marcat câteva volume tălmăcite în română. Mai rămân suficiente datorii neonorate.

4

Unii filosofi ai culturii au speculat opoziţia dintre spaţiu şi timp, dintre corespunzătoare predispoziţii şi ataşamente presupus polare din istorie, gândire şi creaţie. Asemenea întregului Sud mediteranean, Franţa ar fi preferat îndeobşte şi ea dominantele spaţiale, dovadă extraordinara ei pictură modernă. De aceea, până şi muzica franceză, desfăşurată aproximativ în paralel tot în cheie impresionistă şi postimpresionistă, ar putea fi considerată „picturală”, într-un grad cu mult mai mare decât cea germană. Totuşi, dimensiunea mai degrabă temporală au explorat-o şi

statornicit-o destul de mulţi francezi importanţi din trecutul îndepărtat ori recent – nu întotdeauna, ce-i drept, univoc francezi prin obârşie şi prin structură. Montaigne ar servi în acest sens o veche probă perenă, ca întemeietor al desfăşurărilor confesiv-eseistice proprii şi după aceea spiritului francez; iar, dintre gânditorii moderni, Bergson a scrutat derulările temporale, cu alte mijloace decât Proust, dar totodată înrudite cu ale acestuia.

Jankélévitch începe prin a fi „bergsonian” şi nu îşi încetează în fapt variaţiile pe această temă primordială. El nu ignoră defel pictura, dar înclină balanţa în favoarea muzicii. Îl copleşeşte muzicalul, fiindcă e ispitit de temporalitate. În toate şi tot timpul îl asediază timpul prezent, trecător – clipa cea repede. Ireversibilitatea şi ambiguitatea curgerii timpului este şi rămâne laitmotivul pe care-l reintonează şi remodulează (remodelează) în zeci de cărţi. Filosof al existenţei, el se ipostaziază într-un moralist al existentului, acum şi aici, cu întreaga sa încărcătură de nonexistent trecut şi viitor. „Filosofia vieţii”, căreia gânditorul i se dedică, este una a momentului, a duratei, a intervalului. Temporalul e viu, unitar şi fragmentat, ontic unidimensional, iar spiritual bidimensional, de neretrăit în fapt, de retrăit în gând. E aproape imposibil să tai nodurile gordiene între faceri, prefaceri şi desfaceri. Apariţia vesteşte dispariţia. Cine captează realul în act, acela transferă dinamica volatilă într-o conştiinţă friabilă.

„A fi” ajunge astfel echivalentul lui „a se face”. Omul se lasă prins în acest vârtej al identităţilor şi alterităţilor lui. El trebuie să fie, adică să facă, să se facă, fără răgaz şi fără odihnă… până la moarte. Ultima facere-de-sine e şi ultima surpare-de-sine. Ultimul act al lanţului creator e ultima degradare, ultima ruptură. Omul e o fiinţă demiurgică în viaţa sa trăită, inventată şi creată până la moarte. Extremele sunt, clipă de clipă, în mod neîndurător, inseparabile. Iar în muzicala curgere a vieţii, punctată şi contrapunctată, omul trebuie să se asume mereu, anume ca fiinţă morală. Moralitatea, înţeleasă ca trântă cu ea însăşi, pare a fi unica esenţă a unei existenţe altminteri incapabilă de esenţializări. De parcă am fi antrenaţi într-un *happening*, şi imprevizibil, şi regizat de noi înşine, de la naştere până la

moarte, sau măcar în măsura în care conştiinţa se *re*-proiectează asupra naşterii şi se *pre*-proiectează asupra morţii. Omul nu este nici animal nici zeu, oricâte trăsături îl înfrăţesc cu animalitatea şi oricâte calităţi îl asemuiesc cu divinitatea: cu deosebire creaţia! Şi sub acest raport, ca în atâtea altele, omul e o fiinţă a intervalurilor. El trăieşte clipa, trece de la o clipă la alta, şi-o aminteşte într-o clipă pe cea care a fost, iar pe cea care va fi – şi-o imaginează. Aşa călătoreşte el de la o temă la alta. Neîmplinirile fac parte din unic posibila sa împlinire. Rămâne mereu dual, continuu fisurat, permanent măcinat de contradicţii. Ele se sting şi se reînteţesc. Mortala rănire e vitală pentru om – tocmai de aceea se cuvine să se cunoască, să se recunoască, să-i fie recunoscător destinului, în vreme ce-i escaladează tentaţiile, încercările, eşecurile.

Existenţial şi social, Jankélévitch cheamă la o vigilenţă inocentă. Sub semnul ei, viaţa merită să fie trăită ca un şir de experienţe şi de experimentări. Să nu suspendăm nici clipa, nici intuirea ei, cu condiţia luminării lor conştiente. Conştiinţa este moralitatea. Ambele sunt inseparabile. Dar conştiinţa morală, în timp ce înregistrează derizoriul, i se şi opune cu vehemenţă. Contingentul îşi poartă zgura, şi totuşi meschinăria trebuie să fie contracarată, din interiorul şi împotriva ei. Aşa reuşeşte omul balansarea lui specifică pe buza prăpastiei. Numai acolo şi numai astfel îşi poate salvgarda verticalitatea.

Jankélévitch leagă filosoficul şi muzicalul de evenimenţial. Structura gândirii sale e triunghiulară, două laturi ce se deschid şi se regăsesc în vârf, o bază pe care glisează în timp, în jurul timpului prezent. Medierile pornesc de la şi revin la imediatitate. Adâncimea gândirii milenare e transferată pe „suprafaţa” câte unui gând cât se poate de actual. Din astfel de ambivalenţe încântătoare se întreţes şi cărţile autorului.

5

Ataşamentele, până aici schiţate global, le exemplifică una dintre cărţile sale, apărută doar cu trei ani înaintea celei la care mă voi opri mai pe

îndelete, ca imediat anterioară ei în plan filosofic. *Quelque part dans l'inachevé* (Gallimard, 1978) e un titlu parafrazat după Rainer Maria Rilke, purtând ca moto un motiv muzical din Simfonia a III-a, neterminată, a lui Aleksandr Borodin.

Scurte întrebări ale Beatricei Berlowitz, ample răspunsuri ale lui Vladimir Jankélévitch. Acestea se rotesc obsesiv în jurul unor gânduri de bază identice. Interlocutorul se opreşte rar, dar relevant, la date din viaţa sa. El se menţine precumpănitor într-o confesiune de idei, când şi când punctată de mărturisiri direct autobiografice. Dar cui altcuiva decât vieţii să-i aparţină gândurile? Rostul vieţii umane e acela de a secreta idei. Şi despre ce altceva decât despre câte o fulgerătoare trecere prin viaţă?!

Iată câteva dezvăluiri care introduc şi comentariile cu privire la „paradoxul moralei".

Îi place solitudinea, chiar dacă e apăsătoare. Munceşte meticulos, aproape maniacal, sub impresia lui de improvizator fantast şi capricios. Concepe filosofia ca gândind tot ce poate fi gândit, mai cu seamă ireductibilul, impalpabilul. Pentru el filosofia e şi poezie, şi muzică. Obiectul prin excelenţă al filosofiei este timpul, chintesenţa existenţei noastre. În perspectiva morţii, omul e o fiinţă bolnavă de timp. Ştie că moartea va surveni cu siguranţă, nu ştie însă când anume: o tensiune care îi veghează zilele şi insomniile.

Ce să facă el în şi cu timpul care-i stă la dispoziţie? Să dialo-gheze. Şi profesoratul său propriu e unul socratic. Profesează o estetică a reminiscenţei, compune opere ale nostalgiei. De această estetică îşi leagă etica. Estetica e policromie, pitoresc, varietate (= spaţiu?), etica e seriozitate nedogmatică (= timp!). Antidogmatismul e obligatoriu, morala îşi ia ambiguităţile în posesie, se disociază de perfecţiune. Morala se clădeşte pe imperfecţiuni, din ele îşi trage seva. De la Geneză şi de la Adam, totul a devenit morală. Orice cuvânt rostit ar vrea să redobândească inocenţa adamică, în care rostirea nici n-avea încă rost. Paradisul a fost însă pierdut, să ne consolăm cu evidenţa – şi să nu ne consolăm cu ea, în neostoită căutare: vană şi necesară. Căci omul precar e omul moral.

Morala ghidează şi opţiunile sociale, inclusiv revoluţiile. Moralitatea articulează orice revoltă. Mai bine impuritatea morală decât puritatea teroristă. Dar morala se opune tezaurizării de bunuri, virtuţi ori certitudini. Ea refuză bunăstarea – materială şi ideală. De aici funciarul antifilistinism al lui Jankélévitch.

Morala întemeiază filosofia. Criza actuală a filosofiei echivalează cu o criză a moralităţii. Lupta pentru filosofie îi pare intervievatului o altă Rezistenţă, asemănătoare celei la care participase pe vremuri. În ambele situaţii se punea şi se pune problema prezervării libertăţii. Una intim proprie omului. Cei care refuză filosofia, ca depăşită şi inutilă, refuză în fapt veşnica „hominitate". Ei sunt adepţii noilor dogme, unilateral încrezători în tehnică. Dar filosofia nu e tehnică, ea nu „progresează", ci repune în discuţie aceleaşi întrebări, caută mereu să se definească prin sine pe sine, să definească totodată alterităţile, disonanţele, contradicţiile umane. Ea îşi asumă un perpetuu rol introductiv.

Actualizările, e limpede, nu au cum să întârzie. Lui Jankélévitch îi repugnă orice naţionalism, rasism, fascism (social-rasism, social-fascism, precizează el). Şi înaintea genocidului, dar şi după el, chiar în Franţa liberă, un evreu ca el era silit să mediteze asupra iudaităţii sale. Antisemitismul l-a perceput ca relativ altceva decât rasismul. De astă dată, ceea ce nu i se ierta evreului, nici celui francez asimilat, era tocmai minuscula lui alteritate, infinitezimala sa deosebire, inocenta lui vinovăţie de a nu fi întocmai precum semenii lui salvaţi de acest „blam". Existenţa iudaică e lăuntric ruptă, o rană de nelecuit. Acest caz grav dar particular intervievatul îl lărgeşte până la o recunoaştere globală: se situează întotdeauna de partea celor slabi, dezarmaţi, abandonaţi, într-un cuvânt – minoritari. Pentru el, cei mărunţi şi obscuri sunt cei care contează. Nu-l interesează cauzele triumfătoare. Îl atrag înfrângerile şi înfrânţii. Numai să nu ajungă oprimaţii – oprimatori!

În pledoarie intră explicit şi câtimea rusească din emigrantul evreu. Un Şalom Alehem caută să depăşească umilirea prin umor. La bătrâneţe, Jankélévitch ajunge să-i prefere ironiei, căreia îi consacrase o carte a sa

timpurie, anume umorul. Acesta îi pare acum mai complex, mai aproape de ambiguităţile omului. Umorul e modest, lucid, autocritic. E nuanţarea gravităţii. La intersecţia dintre grav şi nuanţat, nimic din origini nu are pentru ce fi renegat. Nici coeficientul iudaic, nici originea rusească.

Ultimul cuvânt rostit, şoptit, îngânat: muzica. Dacă fundamentul umanităţii e iubirea, atunci muzica reprezintă un grad înalt al omeniei. Ca persoană, muzica i-a fost mântuitoare – în chiar funciara ei incertitudine. Muzica şi morala sunt pentru el una, deşi par derutant de diferite. Merită să încerci să-i reabilitezi pe cei uitaţi, şi în filosofie, şi în muzică. În filosofie: pe Georg Simmel. În muzică: pe Gabriel Dupont. Sau pe alţi compozitori pe nedrept socotiţi „minori”. S-a aplecat mult şi insistent asupra muzicii franceze, deoarece francezii îşi ignoră extraordinara lor muzică recentă, parcă o tratează cu ranchiună din cauza „plăcerii” pe care le-o produce. La germani nu există o asemenea suspiciune nedreaptă şi negospodărească. Pe el însă muzica germană nu-l atrage, la drept vorbind nici nu-i pătrunde vechimile ilustre, de pildă nu-l gustă pe Johann Sebastian Bach: mărturisire uluitoare pentru un profesionist ilustru al descifrării şi comentării partiturilor. Îl fascinează compozitorii francezi, ruşi, spanioli. Îl subjugă sonoritatea şi spontaneitatea, melancolia, dulceaţa şi insondabilul muzicii lor. Fantasticul multicolor, poetic şi pictural (iată şi gestul recuperator), îi provoacă o dulce ebrietate.

Lucrările de tinereţe făcuseră referiri dese la autori germani. De răceala ulterioară a exegetului faţă de cultura germană ar putea fi „vinovată” istoria. Motive biografice privilegiază muzica franceză, laolaltă cu cea rusă. Contează însă mai ales considerentele temperamentale, alcătuirea sufletească, ataşamentele spirituale. Ele toate îl leagă de postromantism, de impresionism, de marii maeştrii în a explora şi exprima sentimentul. Captează trăirile lor şi când irup tumultuos pe scena operei, prin sunet şi cuvânt, şi când alternează vigoarea cu tăcerea în măiestria pianistului. El însuşi „cântă” între fortissimo şi pianissimo.

Pe Jankélévitch nu-l atrag maeştrii îndeobşte elogiaţi la superlativ. Îi venerează şi pe autori îndepărtaţi în timp, dar fraternizează îndeosebi cu

creatorii secolului al XIX-lea şi cu al celui parcurs aproape integral de el însuşi. Tocmai în muzică este el mai partizan modern. În discuţie îi invocă cel mai des pe Liszt şi Mussorgski, apoi pe Chopin şi Borodin, Debussy şi Ravel, Albeniz şi Bartók. Se referă şi la alţii, şi ei relativ noi, la Ceaikovski, Rimski-Korsakov, Stravinski, Prokofiev, Bizet, Saint-Saëns, Fauré, Darius Milhaud, Smetana. Dvořak, Janácek, Manuel de Falla, Schönberg. În schimb, dintre filosofi nu absentează Platon şi Plotin, Epictet şi Marc Aureliu, Augustin şi Pascal, Spinoza şi Leibniz, Machiavelli şi Baltasar Gracián, Fénelon şi La Rochefoucauld. Morala pretinde obligatoriu un apel la vechii moralişti. Ceea ce nu anulează prezenţa multor gânditori şi artişti mai noi: Kierkegaard, Schelling, Schopenhauer şi Nietzsche, Ceaadaiev, Dostoievski, Tolstoi şi Kuprin, Baudelaire, Verlaine, Beckett şi Eugen Ionescu; Claude Lorrain, Monet, Sisley şi Pissaro; de multe ori Unamuno; din nou şi din nou Bergson – sub semnul căruia se închide bine „cercul” acestor reflecţii.

6

Şi se deschide iar, o dată cu *Le paradoxe de la morale* (Seuil, 1981). Ca atâtea volume premergătoare, cartea e rodul unui curs universitar, dintre cele târzii. Muzica e de astă dată menţinută subtextual, ca muzicalitate a gândurilor şerpuitoare. Ele înseşi, ideile, sunt melodice şi armonice, diversificate tonal şi atonal, cu teme şi variaţiuni, contrapunctări şi laitmotive, frângeri ale „liniei” sonore şi întoarceri la aceeaşi „frazare” ca şi muzicală. Maniera expunerii, de parcă la pian improvizată, îl poate deruta pe cititor la prima lectură; dar îl şi fascinează suficient pentru o relectură – o reaudiere, precum aceea atât de obişnuită în cazul unei sonate ori rapsodii. Sau poem simfonic: echivalarea îmi pare nimerită pentru această carte. Ca finalmente s-o recepteze astfel, cititorul biruie şi zone mai greu accesibile, abstracţii cu un ridicat coeficient speculativ. De aceea, nu e poate inutil să încerc rolul de ghid printre hăţişuri, până în clipa în care „auditorul” să se dumirească, integral, singur. În acest interval rezonabil, spre a-mi atinge

scopul, voi transfera spiritul de fineţe, în cel mai înalt grad caracteristic volumului *Paradoxul moralei*, într-un bine temperat spirit de geometrie, mânuit cu măsură pentru a nu deturna originarul de la originalitatea sa, pentru a nu-i pierde nuanţele, a nu-i îndrepta meandrele, a nu-i rata complexitatea.

Revin la autorii invocaţi în sprijinul demersului. De astă dată, ei sunt filosofi, teologi, moralişti, recrutaţi precumpănitor tocmai dintre maeştrii de odinioară, suplimentaţi în continuare de autori recenţi. Din nou este vorba de Platon şi Aristotel, Plotin şi stoici; le sunt alăturate Evangheliile şi Părinţii gândirii creştine; apoi Sfânta Tereza de Avila şi Sfântul François de Sales; ca şi Pascal şi Tolstoi, Alain, Simmel şi, desigur, Bergson – nume dintotdeauna venerate – şi câteva în plus…

Morala avută în vedere se întemeiază pe şi se confundă cu paradoxurile ei. Cartea se vrea o „paradoxologie”. Autorul balansează între *pro* şi *contra*, teze şi antiteze, afirmări şi negări. Configurează fiecare figură din „pe de o parte” şi „pe de altă parte”. Invocările sunt revocate, iar apoi sunt revocate chiar revocările. Câte un „şi-şi” trece în „nici-nici” sau în „nici cu dar nici fără”; „pentru ce” devine „cu toate că”; „în calitate de” se deconspiră ca „în ciuda faptului”, cu reciproca la fel de valabilă. Paradoxurile urmează unul după altul, se leagă unul de altul, pătrund unul într-altul. Existentul mai şi pare a fi; părelniciile sunt reale şi ele. Antinomiile susţin lunecoasa şi certa „hominitate”.

De dragul ordonării aparentei dezordini, aş risca să pun pe două coloane termenii neacceptaţi de autor şi pe cei preferaţi de el. Mai univoce îi sunt negările, deoarece univocul îl receptează ca negativitate. Astfel, el recuză orice absolutism, dogmatism, autoritarism, fanatism, terorism; orice totalitate închisă, hipetrofiere rigoristă, condiţionare restrictivă, în numele câte unei singure idei, prea sigură de sine. Mai largă şi, prin forţa împrejurărilor, mai laxă este gama afirmărilor. Pozitivitatea e cea proprie situaţiilor echivoce, dar numai cu condiţia ca echivocul să fie bun şi el (un fatal cerc logic?). Setul terminologic agreat variază acest echivoc: ambivalenţă, ambiguitate, aporii, dualităţi, polarităţi, dileme, contrarii;

evaziv, infinit evaziv, infinitezimal, insesizabil, intermediar, mediere; „aproapele” şi „nimicul” reunite în „aproape-nimicul” ş.a.m.d.

Rezum şi câteva enunţuri frapante: alternativa este alternanţă; maximalizat nu poate fi decât minimalismul; să promovăm interdicţia de a interzice; inversarea paznicilor cu deţinuţii reprezintă tot o închisoare; optimismul să aparţină pesimismului şi pesimismul – optimismului. Asemenea idei-forţă se nasc din indignare morală, căci morala se regenerează din negările ei, fără de care nu poate exista. Paradoxologia converge către „justa medianitate”, „buna cale de mijloc”. Ea nu este una neutrală, nevertebrată, ci surclasează extremele prin amestecul lor, la antipodul extremismului. Ea nu poate fi precis calculată, întrucât nu posedă nimic definitiv; poate fi în schimb aproximată prin ajustări infinite. Pentru aceasta e nevoie – în raporturile morale – de blândeţe, modestie, pudoare, de o sinceritate serioasă, adică neprefăcută, nemincinoasă.

Jankélévitch detestă rapacitatea, în ambele ei ipostaze, pe care le vede intim corelate, cea morală şi cea socială. Alături de „machiavelism”, el refuză şi „îmburghezirea”, înţelegând prin aceasta „capitalizarea” valorilor, „tezaurizarea” virtuţilor, adică o „iubire îmburghezită”, fără aripi, terestră şi pedestră, irosind iubirea în filistinism. Negarea cinică a moralei e mai uşor de respins. Morala e pândită mai îndeaproape şi mai grav de moralizare, suficienţa de sine, pretinsele „adevăruri” reci şi „dreptăţi” nemiloase. Falsitatea lor rezidă tocmai în eludarea stărilor paradoxale. Ele nu recunosc concomitenţele dintre victorie şi înfrângere, dintre mult şi puţin, dintre început şi sfârşit. Ele ignoră cadrul paradoxal în care este prinsă existenţa, anume coexistenţa dintre viaţă şi moarte. Viaţa e trăită până la moarte, viaţa e gândită prin prisma morţii, altminteri nu mai e ceea ce cu adevărat este ea pentru om. Ecuaţia aceasta fundamentală se rebifează, într-o morală autentică, asupra fiecărui segment parcurs şi obligatoriu de perceput în contradicţiile sale. Excelenţa „hominităţii” devine astfel lipsa ei de excelenţă. Adecvarea trece prin asumarea inadecvărilor. Morala n-are cum să fie altceva decât o consecventă derulare a intimelor ei non-consecvenţe: o paradoxologie.

Rezultă oare din aceste nisipuri mişcătoare o *fata morgana* – lipsa oricărei stabilităţi şi certitudini? Nicidecum. Morala minimă tot morală e. Fără a fi neapărat categorică, ea poate fi imperativă. „Paradoxologia trăită”, „viaţa paradoxală” se autoedifică tot pe conceptul datoriei, nu la antipodul ei, ci în completarea – mlădiată – a impunătoarelor construcţii de odinioară. Jankélévitch revine la ideea centrală a acelora pe calea propriei sale dualităţi fundamentale. Laturile ei sunt *fiinţa* şi *iubirea*. Laitmotivul principal care străbate cartea şi-i oferă substanţa intimă e tensiunea dintre polarităţi, reformulabilă în câteva feluri analoge: plăcere şi dăruire, drepturi şi datorii, egoism şi altruism. Există, ca prim dat, cosmosul egocentric. Dar monosilabicul *eu* – trăit, rostit şi gândit – se dovedeşte cel mai ambiguu termen cu putinţă. Circumscriind fiinţa, el luminează şi supra-fiinţa care e o anti-fiinţă. „Iubeşte şi fă ce vrei!” sună celebrul îndemn creştin. Jankélévitch îl reactualizează, îl reactivează. Dacă există un imperativ, fie el chiar categoric, acesta este iubirea. „Fiinţa iubitoare” este sintagma celorlalte antinomii, *coincidentia oppositorum* din care decurg celelalte şi care se cimentează datorită ei. Omul începe prin a trăi pentru sine, până la a muri pentru sine. În acelaşi timp, pe parcursul timpului său, el descoperă nevoia de a-l iubi pe celălalt. „Hominitatea” lui rezidă în iubirea pe care o distribuie obligatoriu, fără vreo restricţie particulară, fără „în-măsura-în-care”. Orice excepţie de la regula iubirii duce la exclusivism, în extrem – la rasism.

Cum să împaci însă egoismul cu altruismul? Tocmai prin buna cale de mijloc. Nu ai pentru ce să-ţi anihilezi, să-ţi autoanihilezi fiinţa. Morala de faţă e modestă, nu pretinde extazul mistic, iubirea pură, abnegaţia ca dăruire totală. Omul vizat nu este pur, cu atât mai puţin purissim; dimpotrivă, este prin definiţie impur, cumulează impurităţi, care, chiar dacă sunt mici, sunt în fapt mari. De aceea, el ajunge la altruism doar prin egoism; dar şi invers, egocentrismul face posibilă ieşirea către dăruire. Evident, iubirea constituie polul pozitiv, iar polul negativ este fiinţa, fiinţa vie şi mereu – tot timpul, prin tot timpul – muribundă. Răul fiinţării, ca şi răul timpului, se lasă totuşi ipostaziat în răul cel mic. Atunci, intenţionalităţile rele, egoiste, intră în

comunicare, în comuniune, cu intenţionalităţile bune, altruiste, chiar dacă duelul lor nu va înceta vreodată.

„Pelerinul aventurii morale”, omul, trebuie să se strecoare între Scylla şi Charibda. Cele două pericole care îl pândesc sunt fiinţa fără iubire şi iubirea fără fiinţă. Una îl ispiteşte la „îmburghezire”, îmbuibare, supraabundenţă, inclusiv la aglomerarea unor virtuţi reci, adevăruri uscate şi dreptăţi flecare. Cealaltă e asceza sfinţilor. Noi, ceilalţi, nu avem acces la ea. Reuşim doar să echilibrăm un *eu* cu un *tu*, devenind *eu* prin *tu*. Ca să iubim trebuie să fim, dar totodată să nu fim, acceptând măcar întrucâtva şi să nu fim.

Al doilea capitol din carte înfăţişează patru portiţe de scăpare din dilema iubire–fiinţare. Ele se deconspiră, până la urmă, ca tot atâtea ambiguităţi ale exigenţei morale. În dinamica lucrurilor, accesul la una trece prin cealaltă. Singurul dezechilibru bun e cel dintre „mai mult” şi „mai puţin”. Formula paradoxală sună: cu cât mai mult posibilă dragoste pentru cât mai puţin posibilă fiinţă! În afara acestui „cu cât mai mult posibil” nu e de acceptat vreun alt maxim. Cartea îl reafirmă în multe variante relativizatoare: paradoxia moralei constă într-un egoism minim, necesar în vederea unui altruism maximal; un minimum ontic presupune un maximum etic; bolovanul egoismului se opune zborului altruist – şi-l favo-rizează, ca pozitivitate a negaţiei.

Aici introduce Jankélévitch în ecuaţia sa un concept compus, pe care l-a îndrăgit demult şi pe care l-a folosit şi în alte scrieri: „organul-obstacol”. Fiinţa nu e pentru iubire un simplu obstacol. Ea *îi* este organul-obstacol. Modelul e moartea virtuală ca organ-obstacol lăuntric *al* vieţii reale. Viaţa, dragostea, morala au trebuinţă de acest non-sens *ca* sens: am nevoie de mine ca organ-obstacol *pentru* intimitatea cu tine! Organul-obstacol este instrumentul-piedică, fără ambivalenţa căruia nu pot realiza nimic. Ochiul e organul-obstacol pentru văz (exemplul invocat), urechea e organul-obstacol pentru auz (caz paralel, dar neinvocat expres de muzicolog: alt paradox). Fiinţa reprezintă anti-iubirea, dar în această calitate mijloceşte, ca organ-obstacol, iubirea. Organul-obstacol e întemniţat într-o structură, care poartă

în sine negarea, depăşirea, dinamica *sa*. E imobilizat *spre* a media mobilitatea. Staticul ajunge dinamic, prin iubire, ca iubire.

Precum în povestea cu găina şi oul, fiinţa preexistă iubirii, tot aşa după cum iubirea e anterioară fiinţei. În trânta lor, fiecare ţine să fie mai puternică decât cealaltă. Rezultatul: circularitatea. Omul e bolnav de maladia fiinţării şi desfiinţării sale. Îi e proprie durerea. Singura lui soluţie, paradoxala salvare aici şi acum, e să se asume ca vampir şi pur în acelaşi timp: ca „fiinţă iubitoare”. Carnea e organul-obstacol pentru sufletul său. Ego-itatea îi contrazice şi îi mijloceşte iubirea. Întreg misterul libertăţii rezidă în iubire. Numai ea, iubirea, aşadar şi ea, libertatea, sunt analoge datoriei. Iată logicul salt moral: în chiar esenţa existenţei!

Fiinţa *versus* iubirea se dezvăluie în drepturi *versus* datorii. Dialectica lor sălăşluieşte în raportul dintre eu şi tu. În consecinţa ultimă a derulărilor sale, Jankélévitch e categoric în chiar nuanţări. El elogiază datoria ca împiedicând hipertrofia egocentrică a drepturilor. Să trăiesc un pic pentru mine, ca să trăiesc mult pentru tine! Persoana întâi să-şi reducă drepturile la minimum, dar să-şi accentueze maximal datoriile faţă de persoana a doua. Primul să ajungă, astfel, ultimul, iar ultimul – primul. De parcă am auzi predicţia evanghelică: cei din urmă vor fi cei dintâi! Răsturnarea promovată e chiar mai ascuţită. Eu nu am decât datorii (minus-plus), tu nu ai decât drepturi (plus-minus). Eu trebuie să nu cer nimic, să nu aştept nimic, să nu spun nimic, să mă învălui într-o tăcere (aproape muzicală), *pentru ca* să-ţi pot oferi ţie tot ceea ce ţi se cuvine. Eu nu sunt jandarmul datoriilor tale, ci sunt apărătorul drepturilor tale. Nu pot întemeia nici un drept al meu pe datoriile tale (dintr-un minus asumat la un plus în acţiune). Eu anume trebuie să-mi asum întreaga suferinţă, toată responsabilitatea, moartea iminentă – *pentru ca* tu să te strecori, la rându-ţi (doar şi tu eşti un eu) între nimicul umilinţei şi gogoaşa trufiei: între Scylla şi Charibda!

Demonstraţia se încheie cu acest ultim îndemn. De la fiecare ea cere totuşi ceva greu de atins: mijloace minime *pentru* o speranţă maximă. Cine poate să determine exact cât minimalism şi cât maximalism ascunde această paradoxologie? Pe Jankélévitch, în orice caz, nu legea juridică îl

interesează, ci legea morală. El reformulează preceptul iubirii dezinteresate, în termeni universali. N-are cum să ne înşele modestia afişată, chiar şi cu deplin temei: chemarea la simpla iubire, elementara dăruire, simţul comun al datoriei. Menţinându-se ceea ce sunt, ele ajung imperative, la urma urmei tot categorice. Dezinteresul lăuntric creşte pe trupul interesului exterior, dar îl transcende – în imediat. Nimic să nu rămână până la capăt interesat, nici măcar virtutea, care în acest caz nu mai merită să fie socotită virtute. De aceea nici o virtute nu trebuie revendicată de la moralitatea *mea*, ci numai de la moralitatea *ta*, a mea faţă de tine. Iubire dezinteresată înseamnă un lucru simplu şi cât se poate de complicat: să-l iubeşti pe celălalt *pentru că* e altul!

Evreul Jankélévitch pare a se supune pur şi simplu chemării creştineşti de bază, vor replica unii. E şi nu e aşa. Îndemnul iubirii aproapelui a fost înscris şi în Pentateuh, dar Evangheliile l-au explicitat şi accentuat ca pe cel de al doilea precept întemeietor al omeniei umanităţii. În intima ei provenienţă, morala autorului e una iudeo-creştină. E situată însă şi pe urmele unor moralişti moderni laici. Căci preceptul iubirii îşi ajunge acum sieşi suficient. Să spun lucrurilor pe nume: pe parcursul întregului volum, Jankélévitch nu pare să aibă nevoie şi de primul precept, iubirea lui Dumnezeu. Or, acesta a fost unicul precept suprem în iudaism şi a fost menţinut integral în creştinism, chiar dacă printr-o reciprocă echivalare cu cel de al doilea. Să fie oare accentuarea iubirii „orizontale” a aproapelui – până la estomparea adorării „verticale” a divinităţii – un punct de vedere eretic? Sau ne aflăm în faţa unui fiu rătăcitor, întors acasă nu la Părintele ceresc, ci la cel pământesc, unul dintre semenii lui cei mai iubiţi?! Am putea fi tentaţi să psihanalizăm, în termenii lui Freud, tradus de către tatăl său, Samuel Jankélévitch, acest transfer compensator. Mă mulţumesc cu mai puţin, doar cu evidenţa unui maximalism laic propriu moralei lui Vladimir Jankélévitch. Nu e chiar o imposibilitate aceasta, de când cu „critica raţiunii practice”. Paradoxul constă doar în minimalismul acestui maximalism.

Ultima coincidenţă a opuselor aş putea s-o reformulez şi într-alt fel: până la *eticianul maximalist*, avem în faţa noastră un *estetician minimalist*.

Eticul parvine neapărat la un „trebuie”, care de astă dată este obligativitatea iubirii altuia, a alterităţii, a tuturor celorlalţi diferiţi de mine. Esteticul se poate mulţumi şi cu nuanţarea plăcerilor care, oricât de spirituale ar fi, ţin tot de fiinţă, tot de ego şi chiar de egocentrism. Nici o nenorocire, dacă le privim laolaltă. Jankélévitch le-a expus, toată viaţa, împreună. Muzica şi morala le-a interpretat una după alta, una cu alta, una într-alta. În muzicologie a fost *un etician al esteticului*, în morală – *un estetician al eticului*. De fiecare dată: „fiinţă iubitoare”.

ANEXĂ – *SĂ IERTĂM?*

Unele culturi se încred în moralitatea practică a omului şi preferă confruntări teoretice pe alte tărâmuri. Există însă şi culturi care transferă atitudinile zilnice bune sau rele în interogaţii etice pe deplin conştiente.

1

Ca eminent moralist francez reaplecat asupra surselor greceşti şi evanghelice, Vladimir Jankélévitch mai este şi evreu de origine rusă, dublă provenienţă în măsură să-i fundamenteze dilemele etice şi să i le ascută până la paroxism.

Iudaismul nu s-a mulţumit, se ştie, cu prescripţii com-portamentale, ci le-a ridicat în principii de credinţă ale Torei, la rândul lor problematizate în Talmud şi alte comentarii – din pricina unei istorii de timpuriu şi mereu asupritoare. De la început, Cartea sfântă a situat la loc de cinste căinţa omenească şi iertarea divină. Regele David s-a căit pentru uciderea lui Urie Heteul şi pentru adulterul cu Batşeba, încălcări flagrante ale Decalogului. Profetul Iezechiel a îndemnat la pocăinţă în faţa Domnului pentru păcatele săvârşite: „Şi cel nelegiuit, dacă se întoarce de la nelegiuirea sa, pe care a făcut-o, şi face judecată şi dreptate, îşi întoarce sufletul său de la viaţă; / Căci el a văzut şi s-a întors de la toate nelegiuirile sale, pe care le-a făcut; de aceea va fi viu şi nu va muri” (18: 27–28).

Raskolnikov şi Dmitri Karamazov, la Dostoievski, Levin şi Nehliudov, la Tolstoi, sunt personaje exemplare dintr-o literatură atât de radicală în propovăduirea iubirii evanghelice, încât ajunge să se reapropie de maximalismul moral neiertător al Scripturii iudeilor…

2

Din amalgamul iudeo-creştin şi ruso-francez se hrănesc textele lui Jankélévitch *Le pardon* (1967) şi *Pardonner?* (1971), ultimul reeditat – laolaltă cu *Dans l'honneur et la dignité* (1948) – în volumul *l'Imprescriptible* (1986).

În onoare şi demnitate, primul text, apărut în revista *les Temps modernes*, evoca îndeaproape ruşinoasa capitulare a Franţei, părelnica „zonă liberă" de la Vichy, administrată de guvernul Pétain, cu epurări şi deportări, înfruntarea colaboraţioniştilor de către rezistenţi şi eliberarea ţării în 1944. El a fost omis din traducerile româneşti, deşi tema lui, datată şi în bună măsură uitată, a fost brusc reactualizată prin procesul lui Maurice Papon, secretarul general la prefectura din Bordeaux, cel care a supravegheat alcătuirea a douăsprezece convoaie cu 1600 evrei trimişi în lagărele morţii.

În schimb, *Iertarea* (Editura Polirom, Iaşi, 1998, traducere de Laurenţiu Zoicaş) şi *Să iertăm?* (Biblioteca Apostrof, Cluj, 1998, traducere de Janina Ianoşi) ar fi trebuit, la drept vorbind, publicate împreună, deoarece amplul studiu de principiu şi completarea lui aplicată de peste patru ani, deşi par opuse ca tonalitate (calmă *versus* pătimaşă) şi în concluzii (să iertăm *versus* nu putem ierta), sunt complementare în fibra lor intimă, asemenea faţetelor opuse ale uneia şi aceleiaşi medalii.

Titlurile, unul conceptual afirmativ, celălalt personalizat interogativ, sunt atât de apropiate, încât ar putea fi confundate din neatenţie. Autorul le-a ales însă anume ca variaţii ce prevesteau „imprescriptibilul"; fiindcă, în 1967 şi 1971, ele vizau dezbaterea publică din Franţa anului 1965 cu privire la eventuala prescriere a crimelor de război, două decenii după încheierea

conflagraţiei mondiale – confruntare soldată cu decizia Parlamentului francez de a le menţine imprescriptibile, întrucât au fost şi rămân „crime împotriva umanităţii”.

Ambele discuţii, cea filosofică şi cea contingentă, au ca punct de pornire şi de referinţă ulterioară tăierea nodului gordian: prescriere sau neprescriere „la douăzeci de ani după ofensă”? Aceştia îi apar autorului drept „douăzeci de ani găunoşi ai prescripţiei”. Cum să ierţi în iunie 1965 – insistă el în ambele scrieri – ceea ce, fie şi în principiu, nu ai iertat până în mai 1965?! Oricum ar sta lucrurile, „îndatorirea de a ierta a devenit astăzi problema noastră”, dar una cu mult mai dificilă decât o presupun „sofiştii calendarului şi ai clepsidrei”: de vreme ce a fost comisă crima, „numărul anilor nu are nici o importanţă”.

3

Ce importă atunci? *Iertarea* caută răspunsuri prin eşafodaje dialectice situate la antipodul falşilor „dialecticieni” predispuşi să dizolve nuanţele în sofisme lipsite de verticalitate. Termenul central, „iertarea”, autorul îl pune în relaţie cu şi îl disociază de concepte diverse: „timpul” şi „devenirea”, „uzura” şi „uitarea”, „resentimentul” şi „ranchiuna”, „exorcizarea” şi „compensarea”, „înţelegerea” şi „împăcarea”, „mila” şi „scuza”, „căinţa” şi „ispăşirea”, „simili-iertarea” şi „succedaneele iertării”. Dificultatea delimitărilor provine din imposibilitatea de a anihila *faptul* greşelii, mai ales când e vorba de crimă, prin *efectele* greşelii, precum diminuarea ei temporală şi neutralizarea ei intelectivă ori sufletească. În realitate, acestea atentează însă la memorie, o îmbunează, duc la capitulare în faţa răului; în principiu, patruzeci de zile ar trebui să fie identice cu patruzeci de ani, în fapt ele nu înseamnă acelaşi lucru, mai ales dacă sunt invocate tot mai multe „circumstanţe atenuante”, de la „scuza partitivă” la „scuza totală”. „Continuând să înţelegem totul, vom ajunge să descoperim că, de fapt, călăii sunt victimele propriilor lor victime […].” Tacticăriile scuzei sunt acoperite cu o sumedenie de „pentru că” şi „deşi”, pe care autentica iertare,

bazată pe adevărata iubire, le refuză în strategia ei, pe cât de radicală tot pe atât de instantanee: iertarea survine „imediat sau niciodată”, are loc, dacă are loc, „*o-dată-pentru-totdeauna*”. „[…] iertarea iartă pentru că iartă”, nu „pentru că” există nevinovăţie, nici „deşi” există vină; iertarea e „nebună”, ea nu argumentează şi nu scuză, nu nuanţează şi nu e miloasă, ci se mulţumeşte cu sublima sa esenţă tautologică.

Atunci, însă, ce rămâne „de neiertat”, şi de ce? Răspunsul ni-l oferă finalul cărţii, ca o introducere la textul ulterior. Nu pot fi iertaţi vinovaţii, criminalii „nepocăiţi”, cei care nu cunosc „deznădejdea şi nesomnul”, „remuşcarea disperată”, cei care se menţin „*mai mult răi decât nefericiţi*”. Pe scurt şi în termeni violenţi, „iertarea nu e făcută pentru porci şi scroafe”. „Ca să iertăm, ar trebui mai întâi – nu-i aşa? – să ni se ceară iertare.” Dar ucigaşii tac, nu cer nimic, nu datorează nimic; iar faţă de astfel de criminali „iertarea este o farsă”.

[Paul Celan, frate de suferinţă cu Jankélévitch, rememorând într-un poem din 1959 uciderea părinţilor săi de către nazişti, scria: „*Mutter, sie schweigen, / Mutter, sie dulden es, dass / die Niedertracht mich verleumdet, / Mutter, keiner / fällt den Mördern ins Wort*”. În româneşte, de Mircea Ivănescu: „Mamă, ei tac, / Mamă, ei rabdă ca / netrebnicia să mă ia în deşert. / Mamă, nimeni / nu le taie vorba asasinilor”. – La Celan tac victimele, iar călăii vorbesc nestingherit: aceştia tac însă, consideră Jankélévitch, tocmai când ar trebui să vorbească, să ceară iertare!]

În baza demonstraţiei complexe din *Iertarea*, întreţesută cu citate din Platon şi Aristotel, Evanghelii şi Pascal, Spinoza şi Kant, decelând atâtea antinomii – de la trânta dintre iubirea mai mare şi iertarea mai tare decât răutatea, dar, vai, răutatea e mai mare şi mai tare decât ele –, reuşim să pricepem mai exact răspunsul negativ, aparent unilateral şi încrâncenat, la întrebarea: *Să iertăm?*.

4

În eseul cu acest titlu interogativ, autorului i se pare corect să refuze, din mai multe motive, atât logice cât şi morale, iertarea. El invocă şi de astă dată argumentul final de dincolo: călăii nu manifestă nici un gest de căinţă, nu cer scuze victimelor. De fapt, supravieţuitorii nici n-ar avea dreptul să ierte în locul celor ucişi, de pildă în locul copiilor exterminaţi – argument dostoievskian reactualizat. Nici nu mai rămâne loc pentru iertare în faţa uitării instalate rapid într-o generalizată stare de amnezie, indiferenţă, superficialitate. Câtă fraternitate a simţirii permite o frivolitate a nesimţirii, în care se lăfăie vinovaţii cei graşi, mulţumiţi de sine, în rând cu poporul lor „necăit"?!

Asta, pe de o parte. Pe de alta, nazismul nu a săvârşit crime asemănătoare cu altele. Oricum, o crimă nu ar justifica o alta, n-ar dilua ororile de la Auschwitz, cum se tot străduiesc să escamoteze lucrurile „dialecticienii contestării". Dar, asemenea paralele cu alte torturi şi masacre, cu alte regimuri de teroare, anterioare sau concomitente, nu sunt doar perfide în intenţia urmărită, ci încearcă să mai şi acopere natura criminală nepereche a hitlerismului. De excepţie, prin ce? Prin programatica, dinainte limpede programata, răutate „ontologică". Trebuia ucis evreul *ca* evreu, nu ca duşman particular; prin el se cuvenea distrus „omul *în calitatea sa de om*". Sensul precis al crimei împotriva „umanităţii" consta, astfel, în crima la adresa „esenţei umane", a „«hominităţii» omului", a „ipseităţii" fiinţei umane. Evreul *ca* evreu nu e decât substitutul omului *ca* om. Selecţia vizează o generalitate, nicidecum pretinsele particularisme. Crima e universală în substanţa ei, ca atare este *„pur gratuită"*. Ca o „capodoperă a urii", ea a fost planificată din timp şi în detalii. Făptuitorii ei nu sunt îndreptăţiţi să invoce, drept circumstanţă atenuantă, cuvintele evanghelistului Luca: întrucât ei *ştiau* ce fac – *nu* pot fi iertaţi!

Iată esenţa demonstraţiei, articulată din perspectiva celor douăzeci de ani scurşi, cu argumentarea imprescriptibilităţii, faţă în faţă cu tentativele de a obţine prescrierea crimelor naziste.

Ce merită să-i fie adăugat după alte decenii? Considerente care să-i nuanţeze inflexibilitatea, totuşi fără a-i anula patosul. Oricât de puţin ar

trebui să conteze trecerea deceniilor, în fapt ea lecuieşte rănile, estompează chinul supravieţuitorilor şi al urmaşilor lor, căci victimele nu mai pot fi convocate la proces, ca acuzatori sau măcar în calitate de martori. Exterminarea de la Auschwitz *„nu este un subiect de controversă*”, atâta lucru ar trebui să le fie limpede tuturor celor nepredispuşi să cedeze avocaţilor recenţi ai diavolului, care ba încearcă să diminueze cifra victimelor de acolo, ba caută să o estompeze comparativ cu victimele Gulag-ului. Uciderile în masă rămân o de neconceput *„operă a urii*”. Şi atunci, ce anume poate fi repus în discuţie după alte zeci de ani?

5

În primul rând, responsabilitatea *colectivă* a germanilor. Ea a fost formulată de numeroşi comentatori, inclusiv din rândurile lor. Dar tocmai din cauza lucidităţii acestora, nu e riguros exactă (nici după douăzeci de ani, cu atât mai puţin după mai mult de o jumătate de secol) presupunerea lui Jankélévitch cu privire la globalul refuz al Germaniei de a se confrunta cu abjecţia din trecutul ei. Chiar dimpotrivă, aş spune, atât un număr considerabil de străluciţi cărturari germani, cât şi statul german prin legislaţia şi politica lui, au preconizat şi continuă să promoveze o asanare morală în raport cu *„vina germană*”. Câţi intelectuali din alte ţări, câte alte popoare şi guverne ar fi fost şi ar mai fi capabile să urmeze acest exemplu faţă de propriile vinovăţii trecute? Asistăm, e adevărat, la recrudescenţe ale extremei drepte naziste, contracarate însă prin eforturi conjugate, private şi publice; după cum e clară întârzierea cu care inclusiv francezii s-au decis să pună sub acuzaţie regimul de la Vichy şi pe colaboraţioniştii din zona direct subjugată de nazişti – nu atât prin „cazuri” tratate intempestiv imediat după război, cât printr-o cumpănită radiografiere a trădărilor, ale căror dovezi, deşi numeroase, sunt greu de identificat cu exactitate după atâta vreme. Reproşul adresat nemţilor, prea global în sine, mai este şi extensibil, el poate viza mai multe naţiuni sau măcar pe conducătorii şi pe ideologii lor, după vremuri de gravă restrişte…

În al doilea rând, în chiar virtutea distincţiei lui Jankélévitch între crime „globale” premeditate şi altele comise *ad hoc* şi acoperite cu justificări particulare, nu toate cazurile invocate de el pentru categoria din urmă par să-i aparţină acesteia, unele se încadrează mai degrabă celei dintâi, cu deosebire impardonabilă. Aş invoca doar exterminarea armenilor, planificată şi ea, chiar dacă nu cu multă vreme înainte; ea a fost intenţionată şi efectuată tot la modul „general”, adică înglobând pe cât posibil toată populaţia dată, în temeiul „vinei” indivizilor – de orice sex, vârstă sau profesie – de a fi armeni, nu din vreun motiv distinct. „Imperfecţiunea” ducerii acţiunii până la capăt, comparativ cu „perfecţionările” lagărelor hitleriste de exterminare, nu anulează caracterul său de prim *genocid* din secolul al XX-lea, premonitoriu pentru *holocaustul* avut în vedere de către Jankélévitch. (Desigur, diferenţele dintre ceea ce acoperă cei doi termeni, în trecut sau ulterior, merită o dezbatere de sine stătătoare.) În al treilea rând, problema cea mai complexă – şi astăzi cea mai controversată – este raportul dintre hitlerism şi stalinism. După douăzeci de ani, autorul nici nu dispunea de suficiente date privitoare la Gulag şi, asemenea majorităţii cărturarilor antifascişti, nici nu era dispus să pună într-o ecuaţie cele două şiruri de crime. Ulterior s-au înmulţit datele şi analizele susţinând astfel de paralele, cu nuanţări doar posibil ori efectiv urmărite.

6

Cu aceste trei amendamente nu doresc să anulez, nici măcar să atenuez, observaţiile de certă însemnătate avansate de autor. Rămâne în vigoare demonstrarea naturii *incomensurabile* a fiecărei crime, de nerelativizat prin punerea ei în relaţie cu o alta, cu atât mai puţin prin numărarea comparativă a victimelor. Abia în ultima vreme s-a adeverit intuiţia lui Jankélévitch despre cât de „providenţiale” devin crimele lui Stalin pentru a scuza, ori măcar a micşora, gravitatea crimelor comise de Hitler. Totodată, merită să fie cumpănită implicita disociere, nedetaliată de autor, cu privire la mecanismele de exterminare specifice hitlerismului şi stalinismului, ca şi

diferenţele de motivaţie, chiar dacă acestea nu ar consola, în nici un fel, victimele nedreptăţilor şi nici pătimirile lor, cu siguranţă comparabile.

Dacă îi continui însă raţionamentul doar schiţat, voi putea distinge între uciderea preprogramată a evreilor, ţiganilor, slavilor, pe cât posibil totală şi riguros conformă ideologiei naziste – şi elementele neconcordante dintre premisele doctrinare comuniste, propagandistic neabandonate, şi valurile de teroare extinse asupra unor tot mai largi categorii de reali ori presupuşi „duşmani” ai regimurilor socialiste.

Sunt asemănări şi deosebiri între regimurile opresive. Hitler şi-a început răfuielile cu oponenţii, precum cu Ernst Röhm şi cu apropiaţii lui din batalioanele SA, pe care i-a eliminat neiertător. Curând şi-a concentrat întregul fanatism, în acord cu dezvăluirile timpurii din *Mein Kampf*, în vederea anihilării raselor socotite impure şi popoarelor considerate inferioare. În situaţiile din timpul războiului sovieto-german, când a deportat naţionalităţi întregi din Crimeea sau Caucazul de Nord, Stalin îi trata pe tătari ori pe ceceni drept inamici potenţiali ai regimului său; blam pe care, în temeiul vechiului său antisemitism, l-a extins din ce în ce mai pe faţă, după război, şi asupra evreilor în totalitate. Pe parcursul dictaturii sale, el nu şi-a mărturisit barbaria de masă, în genere, şi, în particular, n-a subsumat-o unei intenţii programatice de a extermina pături şi populaţii întregi – după cum a preconizat „soluţia finală” nazistă, notoria „*Endlösung*”. În suspiciunea lui crescândă, Stalin urmărea obstinat eliminarea, fără rest, a celor pe care îi suspecta de a-i fi adversari: deviatori de „stânga” sau de „dreapta”, pături ţărăneşti şi intelectuali nesupuşi, grupuri de populaţii suspectate a fi adversarele dictaturii sale personale, dictatură ridicată la rang de politică de stat. (Ca şi în regimurile care i-au urmat modelul.) Dar, în nelegiuirile săvârşite, Stalin nu-şi putea declara intenţiile reale, fiindcă ar fi nimerit într-o contradicţie ireconciliabilă cu programul din care se revendica şi pe care îl reafirma mereu. Enunţurile acestuia preconizau, chiar în privinţa „luptei de clasă”, un deznodământ de însănătoşire socială, din care până la urmă să nu fie excluşi nici membrii ori descendenţii fostelor „clase exploatatoare”. Nu s-a întâmplat deloc aşa în practică, ipoteza

teoretică nu avea totuşi cum să fie renegată pe faţă. Dimpotrivă, în măsura în care ar fi luat în serios spusele lui Hitler despre „lupta raselor”, nearienii, în speţă şi cu deosebire evreii, n-ar fi trebuit nici măcar să-şi imagineze altceva decât un deznodământ funest generalizat; ceea ce, din nefericire, mulţi dintre ei au întârziat să recunoască…

Într-adevăr, era greu să-ţi fi imaginat *ducerea* la îndeplinire integrală a doctrinei naziste; şi era dificil ca adepţii programului comunist să fi presupus *neducerea* lui la îndeplinire într-o măsură decisivă. Putem oare să nu punem la socoteală diferenţe programatic afişate? Desigur, declaraţiile mincinoase de bune intenţii nu scad cu nimic ororile Gulagului, poate că, dimpotrivă, le înteţesc. Nenumăratele victime sunt tot victime, chiar dacă ale altor călăi, eventual şi mai cinici. Fiindcă torţionarii şi ucigaşii de la Auschwitz şi din alte lagăre de exterminare nu doar ştiau ce fac, ci şi înţelegeau că se cuvine s-o facă, iar destui o duceau la îndeplinire ca pe o datorie de onoare a purificării rasiale prescrise, în consens cu principiile ei declarate.

Ce poate şi ce nu poate fi iertat, sub raport juridic şi în plan moral? – rămâne o interogaţie centrală în raport cu întregul secol XX şi tragediile sale de masă. Pe urmele chinuitelor gânduri ale lui Jankélévitch, vom căuta să ne asumăm interogaţiile proprii. Pe cât sunt ele de spinoase, pe atât vor da ele de furcă şi generaţiilor viitoare.

III

IMMANUEL KANT – TREI CRITICI ŞI MAI MULTE DUALITĂŢI

1

Dacă a existat cineva care să se conformeze întru totul legii morale ca imperativ categoric, ca poruncă necondiţionată, ca datorie proprie lumii inteligibile, atunci acesta a fost Immanuel Kant. Istoria artelor sau a filosofiei consemnează situaţii în care o operă a rămas consecventă cu sine în ciuda inconsecvenţelor de existenţă impuse autorului ei. Cu atât mai demnă de stimă este consonanţa biografiei cu bibliografia, subordonarea vieţii faţă de gândire. În acest greu de atins deziderat a condensat Kant programul umanizării umanităţii, pe care l-a şi probat cu rigorism, ca un veritabil model.

Marii clasici din vechime se retrăseseră adeseori într-atât îndărătul creaţiei lor spirituale, încât fie am putea avea dubii asupra efectivei lor existenţe, fie, ştiind-o neîndoielnică, nu aflăm prea multe despre ea. Vremurile s-au schimbat, intimitatea a ajuns publică, nepermiţând un anonimat efectiv ori asumat; şi totuşi, un urmaş târziu al stoicilor reuşea să-şi cenzureze detaliile existenţei reale în favoarea configurării esenţei sale ideale. Publicitatea n-a pregetat să transforme datele acestei recluziuni

biografice în anecdotică. Asceza devine însă ridicolă numai prin inutilitate; dimpotrivă, pe cât e mai productivă, cu atât se înnobilează.

Kant şi-a pus viaţa între paranteze, de dragul operei. El şi-a impus această liberă constrângere de sine, nu conform datoriei, ci din datorie, dintr-una lăuntrică, a propriei sale raţiuni. El şi-a înlocuit nu atât viaţa cu gândirea, cât a conceput gândirea ca unica formă de viaţă demnă. În epoca modernă, puţini l-au egalat în această contopire. Şi nici nu avem pentru ce să deplângem, monden, substituirea dată, de vreme ce ea a fost firească şi simplă, ca unic mod necesar de fiinţare; din care şi numai din care se puteau naşte acele monumente incomparabile ale cugetării, pe care, tot aproximându-le, nu încetezi să te minunezi de cum au fost durate într-o singură viaţă – una care i-a fost, e drept, mai generos dăruită lui Kant decât multor altor filosofi.

O viaţă semnificativă şi în simetriile ei creatoare. Kant s-a stins pe 12 februarie 1804, cu puţin înainte de a fi împlinit – pe 22 aprilie – optzeci de ani. Dintre ei, cincizeci au fost creatori. Primii douăzeci şi cinci obişnuim să-i numim „precritici”: de la debutul cu lucrarea *Gedanken von der wahren Schätzung der lebendigen Kräfte / Idei despre adevărata evaluare a forţelor vii*, încheiată în 1746, şi până în preajma disertaţiei sale inaugurale de „*professor ordinarius*”, susţinută la vârsta de patruzeci şi şase de ani, în 1770, *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis / Despre forma şi principiile lumii sensibile şi ale celei inteligibile*. Textul din urmă, scris în latină, inaugurează deceniul hotărâtor de tranziţie, 1770–1780, către marea „etapă critică”, a doua şi decisiva jumătate a operei kantiene. În principal, e un deceniu al tăcerii cumulative, rarele publicaţii din epocă (exceptând-o pe cea tocmai numită) neavând o legătură directă cu ceea ce se afla în curs de elaborare şi, de aceea, incluse îndeobşte tot printre scrierile precritice. Decisiv era însă efortul mintal enorm, de doisprezece ani, cuprins (potrivit unei însemnări a lui Kant) între 1769 şi 1781, când avea să producă, după o redactare finală, pare-se în numai patru-cinci luni, *Kritik der reinen Vernunft / Critica raţiunii pure*: mărturia monumentală a

„trezirii din somnul dogmatic” şi a instalării definitive în metodologia „critică” – echivalentă cu o „revoluţie copernicană”.

Din deceniul 1770–1780 îşi pregăteşte Kant triada sa fundamentală, împlinită în deceniul 1780–1790. Iau naştere: *Critica raţiunii pure*, în prima ediţie (1781); *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können / Prolegomene la orice matafizică viitoare, care se va putea înfăţişa ca ştiinţă* (1783); *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten / Întemeierea metafizicii moravurilor* (1785); *Critica raţiunii pure*, cu implicarea precizărilor din *Prolegomene* şi cu alte câteva modificări substanţiale (1787); *Kritik der praktischen Vernunft / Critica raţiunii practice* (1788); *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft / Prima introducere la Critica facultăţii de judecare* (1789–1790), multă vreme nepublicată; *Kritik der Urteilskraft / Critica facultăţii de judecare* (1790).

Cu adevărat revoluţionar, în sensul filosofic al termenului, este acest penultim deceniu din secolul al XVIII-lea, când, la apogeul forţei creatoare, Kant îşi articulează gândirea în toate întemeierile şi aliniamentele ei.

Ultimul deceniu, din acest secol cu cel mai ilustru filosof al său, îmbogăţeşte şi detaliază edificiul obţinut, mai ales prin: *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft / Religia în limitele raţiunii* (1793); *Die Metaphysik der Sitten / Metafizica moravurilor* (1797); *Antropologie in pragmatischer Hinsicht / Antropologia în perspectivă pragmatică* (1798). Dacă *Metafizica moravurilor* dezvoltă *Întemeierea metafizicii moravurilor* ?i, respectiv, şi, respectiv, *Critica raţiunii practice*, lui Kant nu-i mai ajung, în schimb, puterile pentru completarea *Criticii raţiunii pure* printr-o *Metafizică a naturii*, proiectata amplă filosofie a naturii, paralelă cu cea a moravurilor. Potrivit cu propria sa delimitare, el n-a reuşit astfel să elaboreze întreaga *doctrină*, ci numai *critica* raţiunii pure, doar o *propedeutică* (exerciţiu preliminar) la *sistemul* raţiunii pure. În totalitate, ca edificiu întreg, el a elaborat *metafizica* numai în filosofia practică (morală), nu şi în filosofia teoretică (speculativă).

Iată filosofia kantiană în construcţia ei severă. Înmuindu-i rigorile, identificăm totuşi un sistem al cugetării: pregătit în epoca precritică, timp de un sfert de secol, pe distincte compartimente; sintetizat în trei fundamentale părţi, în primul deceniu al perioadei critice; completat în componente numeroase, în cel de-al doilea deceniu al perioadei finale. Dincolo de fundamentala ei cezură, gândirea lui Kant e perfect organică. După exemplul raţiunii pure, care numai retroactiv, în folosirea ei practică, îşi dezvăluie întregul potenţial teoretic, am fi tentaţi să spunem că, retrospectiv, perioada critică o luminează integral pe cea precritică, integrând-o totodată în ansamblul construcţiei kantiene. Căci etapa precritică, deşi nedetaliată aici, se cuvine să ne stăruie în memorie, nu numai ca pregătitoare în atâtea sectoare distincte, dar ca interzicându-ne, mai ales, multe partizanate şi prejudecăţi, dintre care cea mai eronată izolează reciproc propensiunile filosofice şi ştiinţifice, rupe speculativismul aprioric de cercetările principiale ori aplicate. Precum ulterior Hegel, Kant a urmărit şi el o filosofie ştiinţifică, şi-a propus să fie filosof ca om de ştiinţă. Nici o rezervă faţă de gândirea lui nu poate pune la îndoială această orientare programatică a ei. Să nu confundăm adresele: un om de ştiinţă nu-şi pierde această calitate dacă se contestă un adevăr presupus de el. Ar fi o confuzie care ar metamorfoza continuu ştiinţa în neştiinţă, cu adevăruri ajunse derizorii pe măsura înaintării cunoaşterii. Pe Kant tocmai *adevărul* l-a preocupat mai presus de orice – premisă incontestabilă şi în cazul vreunei erori ce i s-a putut ulterior imputa. Ştiinţa a fost terenul prim şi a rămas rostul ultim din filosofia sa.

Evidenţa o putem suplimenta – dintre multe exemple timpurii – reamintind numai: *Istoria universală a naturii şi teoria cerului, în care se tratează despre sistemul şi originea universului după principiile lui Newton* (1755), scriere celebră postulând ceea ce doar după mai bine de patru decenii avea să elaboreze de sine stătător Laplace, viziunea cosmogonică invocată de atunci sub numele de „teoria Kant–Laplace”; şi teza scrisă în latină (prin care n-a reuşit încă să ocupe postul universitar „extraordinar”, devenit vacant după moartea lui Martin Knutzen), cu titlul semnificativ

Despre unirea metafizicii şi geometriei în aplicarea lor la filosofia naturală, din care o primă probă conţine monadologia fizică (1756). În viziunea kantiană definitivată, metafizica, drept filozofie transcendentală, depăşeşte toate disciplinele empirice: logica, matematica, geometria, trigonometria, mecanica, fizica, geografia fizică, mineralogia, antropologia, etica, estetica, pedagogia ş.a.m.d. Dar chiar şi în răstimpul de până la elaborarea filosofiei critice, gânditorul a investigat ştiinţele vremii, în unele dintre care a şi ajuns un deschizător de noi perspective; iar aceste investigaţii n-au încetat nici mai târziu, dovadă editarea postumă a manualelor sale de *Logică*, *Geografie fizică*, *Pedagogie*.

Ineditul centru de greutate kantian se află însă în studiul condiţiilor a priori ale cunoaşterii, din *Critica raţiunii pure*. De la apariţia ei au trecut peste două secole şi un sfert. Întrebarea fundamentală pe care o formulează: cum sunt posibile judecăţi sintetice a priori? o detaliază în trei întrebări: cum este posibilă matematica pură?; cum este posibilă fizica pură?; este oare posibilă şi cum este posibilă metafizica (filosofia) ca ştiinţă? Răspunsurile sunt conţinute în cele trei părţi ale lucrării: estetica transcendentală, analitica transcendentală, dialectica transcendentală – cea din urmă formulând premisele filosofiei morale şi întemeind, astfel, trecerea de la critica raţiunii pure speculative la critica raţiunii pure practice.

2

Critica raţiunii pure[17]

Ce desemnează termenii cuprinşi în denumirea tratatului kantian de bază? *Critica* este partea pregătitoare a sistemului ca doctrină, actul preparator necesar al metafizicii, propedeutica în măsură să descompună, să analizeze şi să determine posibilităţile şi facultăţile umane de cunoaştere. *Raţiunea* are în titlul numitei cărţi un sens larg, aici ea desemnează întreaga facultate de cunoaştere superioară, ca atare opusă empiricului; pe parcursul expunerii, conceptul va fi folosit şi într-un sens restrâns, pentru a circumscrie doar facultatea supraordonată intelectului (şi, totodată,

sensibilităţii), adică facultatea judecării după principii, cea prin care omul se distinge, în cele din urmă, ca aparţinând lumii inteligibile şi ca fiind înzestrat cu libertate. *Pură* este cunoaşterea independentă de condiţiile empirice, de orice conţinut de experienţă, cea în reprezentarea căreia nu este amestecată nici o senzaţie.

„Revoluţia copernicană” săvârşită de Kant prin opera sa fundamentală constă într-o mutare a perspectivei de la *obiectul* demn de a fi cunoscut la însăşi *capacitatea cunoaşterii*. În consecinţă, se modifică decisiv metoda de până atunci a metafizicii, în sensul unei efective precumpăniri a *metodei*, anume a metodei critice sau transcendentale, chiar şi asupra metafizicii ca sistem final; drept care, pentru dobândirea ei, în condiţiile unei rupturi decisive cu dogmatismul revolut, se cuvin în prealabil supuse analizei critice înseşi facultăţile cognitive, componentele raţiunii pure. Kant îşi propune să facă trecerea de la o ontologie dogmatică spre gnoseologie sau – conform termenului ulterior preferat în filosofie – spre epistemologie, critică prin investigarea chiar a instrumentelor cunoaşterii. Pentru a fi pură, această cunoaştere trebuie să poată fi validată *a priori*, adică independent de orice experienţă şi condiţionând orice experienţă – opusă cunoaşterii *a posteriori*, posibilă prin experienţă, de provenienţă empirică, relativă. Cunoaşterea, a priori posibilă şi întemeiată, a însuşi modului nostru de a cunoaşte obiectele, este una *transcendentală*. Acesta este termenul central pe care îşi întemeiază Kant gândirea: el promovează o critică transcendentală, tinde către un sistem transcendental. Este vorba de un concept „adânc”, spre deosebire de cel „înalt”: transcendentul. *Transcendentalul* indică „profunzimea” cunoaşterii fenomenelor, mai bine zis a cunoaşterii condiţiilor lor de cunoaştere, în timp ce *transcendentul* (în opoziţie cu *imanentul*) desemnează principii ce trec cu totul de hotarele experienţei posibile, principii de esenţă incognoscibilă. Transcendentalul este temeiul „revoluţiei copernicane” înfăptuite de Kant în filosofie, focarul construcţiei sale conceptuale, nucleul la care pot fi reduse şi din care se cuvin desfăşurate critica raţiunii pure (ca propedeutică), dar şi sistemul raţiunii pure (ca organon).

Gnoseolog/epistemolog prin excelenţă, Kant nu a putut ocoli nici problematica ontologică. Dar, spre a obţine echidistanţa în raport cu ambele unilateralităţi sau extremisme premergătoare lui, cu dogmatismul şi scepticismul, el a tăiat în două acel măr al discordiei pe care îl constituie dintotdeauna realitatea. Ca atare, a postulat realitatea, pe de o parte, ca *phaenomenon* (lucru ca fenomen), pe de altă parte, ca *noumenon* (lucru în sine). Lucrul ca fenomen este realitatea sensibilă ca obiect al intuiţiei sensibile; lucrul în sine – realitatea absolut suprasensibilă şi, în consecinţă, incognoscibilă, exclusiv inteligibilă. Din această cezură fundamentală dintre *fenomen*, ca obiect al intuiţiei sensibile, şi *noumenon*, ca obiect al gândirii suprasensibile, provine dedublarea filosofiei într-una *teoretică* şi alta *practică*; totodată şi dificultatea de a li se restabili unitatea; ca şi dificultăţile globale şi de principiu ale arhitectonicii kantiene, ca sistem al cunoştinţelor obţinute sub cârmuirea raţiunii pure. Acest *dualism* de temelie, potrivit căruia cognoscibil e numai fenomenul, iar lucrul în sine, deşi real, e incognoscibil, respectiv posibil doar de gândit, în fiinţarea lui suprasensibilă – a fost cel pe care urmaşii direcţi au încercat să-l depăşească, să-l „îndrepte”: fie sub semnul unui *Eu* generator de *Non-Eu*, la Fichte; fie sub cel al Spiritului care, la Hegel, asigură realitatea şi devenirea a tot şi toate; fie sub cel propriu antropologiei, la Feuerbach, şi monismului, la Marx, care accentua materialitatea lumii şi neîncetata ei devenire, respectiv producere de sine. Dualismului kantian i s-a răspuns, aşadar, prin tentative de „omogenizare”, subiective sau obiective, acestea din urmă presupuse ca fiind când ideale, când materiale.

Cartea de căpătâi a lui Kant se împarte într-o „teorie transcendentală a elementelor” şi o „metodologie transcendentală”. Decisivă ca întindere şi pondere este prima, care cuprinde o „estetică transcendentală” şi o „logică transcendentală”; la rândul ei, logica e divizată într-o „analitică transcendentală” şi o „dialectică transcendentală”. Întreprinderea o reia, prescurtat, „metodologia transcendentală”, determinând condiţiile formale pentru un sistem complet al raţiunii pure, sistem incluzând o disciplină, un canon, o arhitectonică şi o istorie a ei. În ceea ce priveşte teoria

transcendentală a elementelor, principalul teren al exercitării criticii în planuri de disociere şi de însumare, ea promovează amintita triadă fundamentală: „estetică” – „analitică” – „dialectică”: triadă suprapusă celor trei forme şi trepte de cunoaştere: sensibilă – intelectivă – raţională.

Kant urmăreşte cunoaşterea transcendentală, ca pe o cunoaştere absolut pură, adică posibilă complet a priori. Drumul cunoaşterii trece de la *simţuri*, prin *intelect*, la *raţiune*. Cunoaşterii prin simţuri îi corespunde o *estetică* – termen prin care deocamdată e desemnat modul sensibil de reprezentare, raportat la facultatea de cunoaştere. Cercetarea intelectului o asigură o *analitică*, decelând fie conceptele, fie principiile (judecăţile). Investigarea raţiunii, de astă dată în sens restrâns, ca facultate de cunoaştere supraordonată intelectului, pe cât de complexă tot pe atât de problematică, o ghidează *dialectica* – termen care la Kant indică o folosire abuzivă a logicii, o logică a aparenţei înşelătoare; respectiv, ca „dialectică transcendentală”, urmărind demontarea aparenţelor rezultate dintr-o folosire abuzivă a intelectului. Analitica transcendentală şi dialectica transcendentală se însumează într-o „logică transcendentală”, care, spre deosebire de logica îndeobşte numită generală sau formală, face abstracţie numai de elementele empirice ale cunoaşterii, nu şi de orice conţinut al ei, prezent atât în logica analitică a adevărului cât şi în controlul dialectic al intelectului, în acest ultim caz având scopul de a apăra intelectul de iluzii sofistice.

Spre a putea delimita, chiar la primul nivel, cunoaşterea pură de cea empirică, estetica transcendentală, ştiinţa despre toate principiile sensibilităţii a priori, se bazează pe amintita întrebare fundamentală: cum sunt posibile judecăţi sintetice a priori? care apoi îmbracă prima ei înfăţişare particulară: cum este posibilă matematica pură? Spre deosebire de *judecata analitică*, reprezentând o judecată *explicativă*, al cărei predicat doar lămureşte subiectul, fără a îmbogăţi cunoştinţa – *judecata sintetică* este una *extensivă*, în care predicatul se adaugă subiectului şi îi adaugă ceva la conţinut, lărgind cunoştinţa. Aşa cum, precizează Kant, judecata sintetică a priori adaugă predicatul ei la subiect, în chip necesar, pe baza intuiţiei pure, o îmbogăţire probată mai întâi la nivelul esteticii transcendentale, al

cunoaşterii sensibile a priori. Formele intuiţiei pure a priori, ca intuiţie pură exterioară şi interioară, sunt *spaţiul* şi *timpul*. Acestea sunt intuiţii pure ale sensibilităţii, condiţii subiective ale tuturor fenomenelor, dispunând totodată, ca intuiţii universale şi necesare, de o obiectivitate a priori; dar ele nu sunt transcendente, nu privesc adică lucrul în sine, ci derivă din sensibilitate, structurează datul sensibil; şi, ca atare, necesită o tratare epistemologică în cadrul esteticii transcendentale.

Cu judecăţi sintetice a priori nu operează însă numai matematica pură, ci şi fizica pură, având natura ca obiect de experienţă. Cum sunt posibile judecăţile sintetice a priori în raport cu experienţa, în raport cu natura şi cu ştiinţele naturii, în raport cu sinteza lor categorială – întreg acest domeniu răsfirat al intelectului pur, Kant îl supune investigaţiei în analitica transcendentală. Mai cu seamă această învăţătură acoperă obiectivul central din cadrul primei Critici, anume de a se alcătui într-o propedeutică a metafizicii naturii. Este vorba de critica folosirii *speculative* a raţiunii pure, de circumscrierea factorilor a priori de cunoaştere *teoretică* a naturii fizice. Capacitatea adecvată acestei folosinţe este *intelectul*, prima facultate de cunoaştere cu adevărat *superioară* şi, totodată, facultatea *propriu-zisă* de cunoaştere, facultatea conceptelor, a regulilor, a generalului şi generalizării. Intelectul este cel care, prin concepte, uneşte diversul în obiect, ajunge să gândească obiectul intuiţiei sensibile, subsumează reprezentările anumitor reguli, descoperă cu ajutorul acestor reguli unitatea fenomenelor. Intelectul rămâne însă legat de fenomenele generalizate, rămâne dependent de o folosinţă imanentă şi netranscendentă în raport cu ele şi, ca atare, are de a face cu *phaenomena* şi nu cu *noumena*; tot ce poate el realiza este să ofere legi a priori naturii în vederea cunoaşterii ei într-o experienţă posibilă. Pentru aceasta, se foloseşte de categorii, potrivit lui Kant, douăsprezece la număr, trei câte trei după cantitatea, calitatea, relaţia şi modalitatea judecăţilor, categoriile nefiind altceva decât concepte pure ale intelectului, originate a priori şi cu funcţie sintetică.

La acest nivel de studiu filosofic, performanţa epistemologică a lui Kant este afirmarea şi demonstrarea nevoii de conlucrare a intuiţiilor şi

conceptelor, a sensibilităţii şi intelectului – o tentativă de unire şi de surclasare a celor două foste principale orientări, empirismul şi raţionalismul, între care el însuşi pendulase îndelungă vreme. Limitarea cunoaşterii prin concepte la o lume strict sensibilă, fenomenală, fără acces la lumea suprasensibilă, noumenală, pe de o parte, leagă organic intelectul de sensibilitate, pe de altă parte, face dificilă trecerea, în continuare, de la intelect la raţiune, respectiv de la *cunoaşterea* propriu-zisă la *gândirea* propriu-zisă. Ca pure concepte ale intelectului, categoriile, pe lângă că se limitează la cunoaşterea fenomenelor, se şi originează în capacităţile noastre a priori, au deci o origine subiectivă, precum spaţiul şi timpul, formele a priori ale intuiţiei. Condiţiile posibilităţii experienţei sunt şi condiţii ale posibilităţii obiectelor experienţei, intelectul se ipostaziază prin judecata sintetică a priori în legislatorul legităţilor naturii. Totul se legitimează prin unitatea transcendentală a conştiinţei de sine, prin acel „eu gândesc”, în care subiectul nu este însă conceput empiric sau psihologic, ci riguros epistemologic şi raportat la conştiinţă în genere.

(Renunţ la detalierea conceptelor pure ale intelectului şi la deducţia lor transcendentală, precum şi la doctrina transcendentală a judecăţii în ansamblul ei, ca interesând cu deosebire studiul logicii transcendentale kantiene şi al aplicării ei la filosofia naturii.) Pentru cei care doresc să parcurgă mai rapid drumul de la raţiunea pură teoretică la raţiunea pură practică, treimea cea mai importantă, din cadrul celei dintâi Critici, este *dialectica transcendentală*. Dacă obiectul intelectului e sensibilitatea, obiectul raţiunii (în sens restrâns) îl constituie cunoştinţele intelectului; sintetizând din ce în ce mai cuprinzător, intelectul uneşte fenomenele prin reguli, iar raţiunea raportează aceste reguli la propriile ei principii. *Raţiunea* propriu-zisă, ca facultate supraordonată intelectului şi supraordonatoare în raport cu regulile lui, este, aşadar, o facultate a principiilor, a judecării după principii, a deducţiilor din principii, a unificării sub principii. Dacă intelectul se referă nemijlocit la ceea ce este intuitiv, la sensibilul real – raţiunea se păstrează, în schimb, o facultate ideal mijlocitoare, drept care principiile ei rămân într-o poziţie transcendentă faţă de fenomene, faţă de

real, faţă de unica realitate propriu-zis cognoscibilă, fără să fie vorba de o efectivă existenţă transcendentă, ca la Platon, ci doar de o ideală fiinţare a priori în raţiune. După cum categoriile sunt conceptele originare pure ale intelectului, tot astfel conceptele raţionale pure ale raţiunii devin Ideile. Acestea din urmă nu mai pot însă pretinde o funcţie *constitutivă*, care să determine şi să întemeieze obiectul (precum categoriile constitutive, în măsură să fundeze obiectele experienţei cu privire la forma lor), ci doar o funcţie *regulativă*, în raport cu scopuri ce se află dincolo de limitele experienţei posibile şi în raport cu care nu e vorba de cunoştinţe determinate, pozitive şi încheiate, ci doar de o îndrumare metodică a gândirii, întru evidenţierea unor capcane şi erori.

Kant nu proiectează *Ideile* (principiile) pure ale raţiunii – numai terminologic de provenienţă platoniană – într-o ontologie transcendentă, ci le păstrează, şi de astă dată, în limitele unei epistemologii transcendentale, care să desăvârşească unitatea sistematică a gândirii, arhitectonica ştiinţei. Încheind lanţul experienţelor elaborate categorial şi înălţându-l la o unitate ideală, în afara vreunui obiect care ne-ar putea fi dat în simţuri şi cunoscut prin intelect, Ideea rămâne un concept pur al gândirii, gândit, nu cunoscut. Gândirea pură desăvârşeşte cunoaşterea fără însă a o îmbogăţi. Acest paradox derivă firesc din presupusa prăpastie între condiţionatul cognoscibil şi Necondiţionatul infinit, etern, absolut, pe care, chiar dacă nu va reuşi vreodată să-l cunoască, omul este în drept să-l gândească şi, ca atare, să-l transfere în perimetrul raţiunii pure, de fapt al raţiunii pure practice. Aceasta, întrucât Ideile transcendentale sunt, în raport cu sistemul naturii, transcendente şi regulative, dar îşi redobândesc imanenţa în domeniul practic al acţiunii umane şi funcţia cognitivă relativ la Binele suprem.

Kant indică de pe acum cele trei Idei pure ale raţiunii: Ideea unităţii absolute a subiectului gânditor, Ideea unităţii absolute a seriei condiţiilor, Ideea unităţii absolute a tuturor obiectelor gândirii în genere – *sufletul*, *lumea* şi *Dumnezeu*. Dialectica transcendentală delimitează aceste Idei şi sistemul lor, apoi supune unei detaliate critici – în cea mai mare parte a

expunerii – erorile disciplinelor care, tradiţional, se preocupaseră de aceste Idei, presupunându-le obiecte reale şi, în acest sens, riguros (dogmatic) cognoscibile: „psihologia raţională”, „cosmologia raţională” şi „teologia raţională”.

În perspectiva problematicii morale, cea mai importantă dintre aceste investigaţii priveşte sistemul Ideilor cosmologice şi se concretizează în antinomia raţiunii pure, antinomie raportată la utilizarea intelectului urcând până la Necondiţionat. De o deosebită importanţă în această perspectivă este cel de-al treilea conflict al Ideilor transcendentale: potrivit *tezei* sale, cauzalitatea după legile naturii nu este singura din care pot fi derivate fenomenele lumii, pentru explicarea cărora este necesar să mai admitem o cauzalitate prin libertate; iar potrivit *antitezei* sale – nu există libertate, ci totul se întâmplă în lume numai după legile naturii. În această postulare antinomică între o cauzalitate a naturii şi o cauzalitate prin libertate, în corespunzătoarea înţelegere a libertăţii într-un prim sens, cosmologic, ca fiind Necondiţionatul în ordinea cauzalităţii, capacitatea de a începe de la sine o stare, a cărei cauzalitate nu se află sub o altă cauză, care a determinat-o în timp – se prefigurează şi cel de-al doilea, decisiv, sens al libertăţii: sensul moral. Soluţionarea amintitei antinomii dinamice este posibilă prin cunoscuta distincţie dintre fenomen şi lucru în sine, întrucât antiteza corespunde lumii fenomenale, iar teza – lumii noumenale; drept care, saltul în imperiul libertăţii va obliga la eliberarea de sub legile sensibilităţii şi din orice fenomenalitate empirică, în favoarea unei lumi inteligibile, a legiferărilor practice ale raţiunii.

În cadrul global al validării judecăţilor sintetice a priori, estetica transcendentală a clarificat spaţiul şi timpul ca forme ale intuiţiei a priori, iar analitica transcendentală a expus principiile gândirii pure. La rândul ei, dialectica transcendentală investighează situaţia mult mai dramatică a raţiunii decât fusese cazul sensibilităţii şi intelectului, deoarece raţiunea, în calitate de supremă cunoaştere, mai şi scapă de sub incidenţa cunoaşterii propriu-zise, gândind incognoscibilul. *Noumena* nu pot fi cunoscute ci doar gândite, dar ele se cuvin neapărat gândite şi mereu regândite, într-o veşnică

apropiere de absolutul pe care raţiunea nu-l va putea atinge vreodată. Ea, raţiunea, este facultatea cognitivă superioară care nu cunoaşte de fapt nimic, ci are doar un rol regulativ pentru cunoaşterea prin intelect. Ca atare, ea tinde să umple lacunele experienţei, să obţină întregul existent, să gândească unitatea necondiţionată şi absolută. În natura fenomenală neexistând însă nimic de ordinea necondiţionatului şi absolutului, raţiunea se vede constrânsă la un salt către *noumena* – salt care poate echivala, şi chiar echivalează adesea, cu un salt către iluzii şi abuzuri „dialectice". Critica, şi anume una capabilă să veştejească dogmatismul fără să cadă în capcana scepticismului, nu este, de aceea, nicăieri mai stringent necesară decât tocmai în cercetarea raţiunii. Este firesc, aşadar, ca anume în prelungirea dialecticii transcendentale să fi simţit Kant nevoia de a-şi generaliza metodologia transcendentală, acel criticism consubstanţial filosofiei sale, bazat pe o disciplină, orientat către un canon şi îndreptăţind o arhitectonică, proprii toate raţiunii pure.

Cu acest prilej, explicabilă – şi explicată de Kant însuşi – este însă şi trecerea de la raţiunea pură speculativă la raţiunea pură practică. Aceasta, deoarece orice folosire speculativă a raţiunii este periclitată de o dialectică pe care numai o disciplină strictă o poate menţine în limite acceptabile. În schimb, folosirea practică a raţiunii este şi posibilă, şi corectă, inclusiv ca adevărat canon al raţiunii pure, cu alte cuvinte ca ansamblu al principiilor a priori de folosire justă a acesteia.

Este momentul în care Kant îşi formulează celebrele trei întrebări, în care se rezumă întregul său interes filosofic: ce pot şti? ce trebuie să fac? ce-mi este îngăduit să sper? La prima întrebare, pur teoretică, a răspuns *Critica raţiunii pure*. La a doua întrebare, pur practică, răspunde *Critica raţiunii practice*. La a treia întrebare, practică şi teoretică totodată – întrucât practicul conduce la soluţionarea problemei teoretice – va răspunde *Religia în limitele raţiunii*. Filosofia, ca legislaţie a raţiunii omeneşti, cuprinde – se înţelege – numai două obiecte, unul teoretic şi altul practic: natura şi libertatea, legea naturii şi legea morală, tot ceea ce *este* ?i tot ceea ce şi tot ceea ce *trebuie să fie*. Kant fundează unitatea arhitectonică a filosofiei sale

ca pe un sistem obţinut sub cârmuirea raţiunii. Era timpul să treacă de la folosirea speculativă a raţiunii la folosirea ei practică; după care va mai detalia şi o facultate mediatoare dintre ele.

3

Critica raţiunii practice[18]

Prin absenţa principiilor unificatoare şi a unei corespunzătoare metodologii cuprinzătoare, etapa precritică nu putea decât tatona în direcţia unei filosofii morale, sau a moravurilor, pe care doar rigoarea critică generalizabilă şi generalizată avea s-o includă ca parte inalienabilă a ordonării proprii. Componentele gândirii lui Kant sunt legate între ele, iar raţiunea pură, o dată descoperită, era obligatoriu să se bifurce într-o direcţie teoretică şi alta practică. Folosinţa practică decurge din cea teoretică, dar îi şi oferă acesteia o soluţie, rămasă iluzorie în plan strict speculativ. Raţiunea pură practică conferă libertăţii, ca fundamental concept moral, o realitate la care n-avea cum să fi aspirat ca teză a unei antinomii dialectice. În acelaşi timp însă, această dorită realizare, exterioară registrului teoretic, trebuia să ţină seama de cele postulate mai cu seamă în dialectica transcendentală, dar şi de distincţiile stabilite, în estetica transcendentală, cu privire la spaţiu şi timp: căci dacă acolo timpul n-ar fi fost limitat la intuirea fenomenelor, ci extins şi asupra lucrului în sine, atunci nu s-ar mai fi putut evita o absolutizare fatalistă a succesiunilor, determinărilor, condiţionărilor, ca la Spinoza, acel nesfârşit lanţ cauzal în care libertăţii nu i-ar mai reveni vreun loc sau rol…

Fără *Critica raţiunii pure* n-ar fi fost posibile nici *Întemeierea metafizicii moravurilor*, *Critica raţiunii practice* sau *Metafizica moravurilor*, nici *Religia în limitele raţiunii* ori *Antropologia în perspectivă pragmatică* – primele integral, ultimele parţial consacrate filosofiei morale, ca una obligatoriu complementară filosofiei naturii. După cum şi invers, fără acest şir de investigaţii în centrul cărora se situează omul, cu deosebire *homo noumenon*, ca fiinţă raţională, morală, înzestrată cu libertate

interioară (nu *homo phaenomenon*, ca fiinţă naturală), fără această esenţială complementaritate practică, teoreticul ar fi rămas constructiv nedesăvârşit şi valoric de nedesăvârşit.

Kant elaborează două părţi distincte şi concrescente ale filosofiei sale, una teoretică şi alta practică, potrivit celor două lumi pe care le delimitează, un univers al *naturii* şi un imperiu al *libertăţii*. Des invocata concluzie a celei de a doua Critici – „cerul înstelat deasupra mea” şi „legea morală în mine” – rezumă, metaforic, această dublă realitate esenţială, câmpul nesfârşit al cunoaşterii teoretice şi câmpul nesfârşit al legiferării practice.

Pentru Kant, *practic* e tot ceea ce devine posibil prin libertate. Dacă, în planul raţiunii pure speculative, o cauzalitate prin libertate, alături de o cauzalitate potrivit naturii, nu era de imaginat decât antinomic, în planul raţiunii pure practice libertatea dobândeşte o posibilă şi reală autonomie, potrivit omului ca fiinţă noumenală şi înzestrată cu voinţă bună. Desigur, omul este şi parte a naturii, ca atare supus cauzalităţii ei. Dar el mai este şi fiinţă raţională, morală, liberă, apartenenţe reciproc definitorii. Dedublarea omului într-unul sensibil, empiric, şi altul suprasensibil, raţional, corespunde dedublării naturii în fenomen şi lucru în sine. Dacă, în plan teoretic, cognoscibil nu era însă decât fenomenul, iar lucrul în sine – incognoscibil, sau cel mult mintal aproximabil într-o manieră dialectică, antinomică, *omul noumenal* ni se dezvăluie, în schimb, în realitatea moralităţii sale, confirmându-şi prin aceasta umanitatea. Ideile raţiunii pure nu fuseseră decât regulative; în plan practic, ele devin constitutive. Omul ca obiect al propriei sale moralităţi este determinabil şi efectiv determinat prin libertatea sa. Cunoaşterea teoretică nu priveşte, de fapt, decât experienţa, în sens de cunoaştere empirică obţinută cu ajutorul percepţiilor (estetica transcendentală) şi în sens de sinteză efectuată de intelect cu ajutorul categoriilor (analitica transcendentală). Pentru speculaţie, dincolo de intelect nu mai rămâne decât părelnicul, pe care raţiunea pură nu-l poate aproxima decât negativ – fapt constatabil şi în raport cu libertatea. Pozitivarea nu se produce decât în plan practic, ca libertate morală. Înseamnă că raţiunea îşi dobândeşte un statut propriu-zis doar ca legiferare

practică. Efectiv, numai morala validează (într-o retroacţiune dominatoare) raţiunea pură. Dacă primei Critici îi aparţin, ca instrumente proprii de cunoaştere, intuiţiile sensibile şi modul de a fi sintetizate de şi prin intelect, celei de a doua Critici îi este adecvată raţiunea (în sens strict), această realizare a ei în plan practic luminând, fortificând, întrupând (prin subordonare) potenţialităţile ei problematice din planul teoretic. Pe de o parte, raţiunea e ruptă de sensibilitate şi intelect, pe de altă parte – în chiar izolarea ei pură –, ea ajunge călăuza lor, e drept că numai în şi prin dimensiunea practică.

În moralitate pătrunde dualitatea empiric–raţional, generând tensiunea, de un acut dramatism, între polul sensibil şi cel suprasensibil. În sfera voinţei, dominator şi legiferator nu poate fi decât suprasensibilul, raţiunea, moralitatea. Ca parte a naturii, omul este dependent de natură, acţionează sub imperiul instinctelor, înclinaţiilor, pasiunilor, nevoilor, scopurilor, în funcţie de succesiuni temporale, cauzalităţi, condiţionări. Dar de această *eteronomie* a voinţei omul trebuie să se elibereze în propria lui sferă instituitoare de legi morale, prin *autonomia* voinţei, care se manifestă independent de orice obiect râvnit sau materie a voliţiei, fiind determinată exclusiv de forma legislativă universală. *Legea autonomiei* este principiul formal suprem al naturii umane suprasensibile şi totodată principiul formal suprem al raţiunii pure practice. Autonomia de sine a voinţei, instituitoare de legi morale, este echivalenta libertăţii de sine a omului ca noumenon, care îşi forjează din propria sa raţiune propria sa demnitate, pe care apoi o extinde asupra întregului său comportament. Între această autonomă, pură, formală şi liberă *voinţă bună*, şi întregul conţinut, întreaga materie a râvnirilor sensibile nu poate să nu apară o tensiune continuă, tocmai în virtutea *dublei* apartenenţe a omului, la două lumi distincte, noumenală şi fenomenală, formală şi materială, liberă şi dependentă. Din pricina acestei tensiuni inerente, veşnic generatoare de situaţii conflictuale şi deznodăminte dramatice, în măsură să împrumute vieţii omului şi umanităţii o căutare, strădanie şi zbatere fără de sfârşit, din cauza acestei poziţii interpuse a omului între de tot inferioara animalitate şi de tot superioara sfinţenie, lui

Kant îi este logic şi legic necesar *imperativul*, regulă caracterizată printr-un *trebuie*, indicând o constrângere obiectivă în acţiune, o poruncă a raţiunii, obligatorie pentru voinţă.

Dramatismul, de fapt inerent întregii cunoaşteri ca depă-şindu-şi continuu limitele, s-a intensificat nu întâmplător în cea de a treia parte, transcendental dialectică, din prima Critică, urmărind ieşirea din ceea ce este către ceea ce ar putea fi şi ar putea fi conceput, respectiv ar trebui conceput ca obligatoriu. Sensibilitatea şi intelectul, orientate spre ceea ce *este*, sunt relativ conforme cu ele însele şi cu obiectele pe care le vizează. Raţiunea, mai cu seamă cea interesându-se de ceea ce *trebuie să fie*, aşadar raţiunea pură practică, nu poate să nu-şi accentueze dramatismul inerent tensiunii între omul fenomenal şi omul noumenal, între râvnirile sale inferioare şi legiferările sale morale superioare, ultimele fiind cele în virtutea şi lumina cărora el *trebuie* să-şi remodeleze întreagă viaţă. Moralitatea apare, în această perspectivă, ca o legiferare de sine ideală, constrângătoare, poruncitoare, imperativă, cu efect de cenzură şi de purificare, inclusiv în raport cu „patologicul" din om, adică în raport cu tot ceea ce este în el determinat sensibil, afectiv, instinctiv, pasional.

Imperativul este formula-cheie prin care Kant îşi exprimă această propensiune de dramaturg al moralităţii; imperativ care nu se menţine însă ca un tip de raţionament *ipotetic*, declarând acţiunea bună pentru altceva, ca mijloc în vederea unui scop oarecare – posibil sau real –, ci care trebuie să atingă raţionamentul *categoric*, doar acesta conform moralităţii, întrucât, în calitate de judecată sintetic practică a priori, include conceptul unei necesităţi necondiţionate, universal şi absolut valabile, de nimeni şi nicicând ignorabile. *Imperativul categoric* este un principiu practic apodictic, care declară acţiunea obiectiv necesară în ea însăşi, independentă de vreun alt scop, necesară într-o voinţă conformă în sine cu raţiunea, bună în sine; el călăuzeşte voinţa bună, ca pe una capabilă de a se supune continuu şi fără greş legii morale pe care şi-o dă sieşi.

Alăturând naturii morala ca pe o a doua realitate, decisivă pentru umanitatea din om şi umanizarea omului, Kant îi şi acordă implicit un mod

de a fi ontologic: libertatea devine, alături de cauzalitate, temeiul unei alte lumi, morale, o efectiv altă lume, suprasensibilă, autonomă şi spontană, scoasă din orice şir temporal şi cauzal, determinându-se pe sine prin legea pe care, ca voinţă pură, şi-o dă sieşi, cu excluderea a tot ce e de natură empirică, în virtutea formei legislative universale. În această lume suprasensibilă, libertatea coincide pe deplin constrângerii de sine la libertate, prin intermediul imperativului categoric.

I-a fost imputată lui Kant şi această extravertire ontologică a libertăţii ca *ratio essendi* a legii morale, dar mai ales purificarea ei autonomă, formală şi formalizatoare, eliberată de orice „materie" reală şi conţinut uman particular, suspendarea ei într-o legislaţie de sine abstractă, esenţializată, de unde revenirea în concret şi într-o efectivă existenţă umană schimbătoare este dificilă, dacă nu chiar imposibilă. O consecinţă, în acest sens, e izgonirea istoriei umane într-o lume fenomenală, în care domină de fapt numai legea naturii, cauzalitatea strictă, succesiunea de motivaţii, unde libertatea îşi găseşte cu greu loc – ceea ce echivalează cu o reinstalare în istorie a fatalităţii împotriva căreia, în cadrul moralităţii individuale şi ideale, fusese purtată o bătălie îndârjită. O altă urmare constă în prea neta distingere a legalităţii de moralitate, ca legiferare exterioară faţă de cea lăuntrică. Jurisdicţia ar trebui să se bazeze pe o moralitate dominatoare, pe care însă adesea o nesocoteşte, din pricina schimbătoarelor condiţii şi cerinţe empirice. Dacă deschiderea lui Kant spre o practică substanţial înnoită comparativ cu teoria şi îmbogăţind retroactiv teoria, printr-un impact indispensabil, prevesteşte una din restructurările cele mai importante la care avea să purceadă filosofia secolului al XIX-lea, în schimb reducerea practicului şi a practicii la o libertate suprasensibilă şi la o moralitate pură îngrădesc această descoperire; drept care Hegel s-a şi simţit îndreptăţit s-o lărgească, prin treceri de la drept la moralitate, apoi la un etic socializat, în familie, societate civilă şi stat.

Filosofia morală kantiană a fost supusă celor mai acute contestări tocmai pentru că a reprezentat cea mai radicală schimbare a unghiurilor tradiţionale de vedere. Observaţia ar putea să pară exagerată în raport cu

atâtea accente conservatoare, proprii rigorismului protestant şi pe alocuri puritan promovat de Kant. Totuşi, conservatorismul coexista, în învăţătura sa morală, cu un spirit revoluţionar desfăşurat cumva în paralel cu Marea Revoluţie Franceză, deşi atenuat în registre ideale, conforme vederilor Bürgerilor prusaci. Propensiunea kantiană este, totodată, radicală şi neradicală, în diverse planuri sau în aceeaşi problemă. Dovadă e şi modul în care el vede omul, ca desprins din cadrul vieţii şi pornirilor sale reale, purificat într-o idealitate constrângătoare, dar în acelaşi timp ca scop al său propriu, în fiecare ipostază individuală ca şi în universalitatea raporturilor interumane. Acea dintre variantele imperativului categoric potrivit căreia fiecare om trebuie să acţioneze astfel încât să folosească umanitatea atât în persoana sa, cât şi în persoana oricui altcuiva totdeauna în acelaşi timp ca *scop*, iar niciodată numai ca *mijloc*, ridică la o treaptă calitativ nouă tradiţiile raţionaliste ale Epocii Luminilor, centrate pe valoarea de sine a omului.

În preceptele etice, Kant a opus datoria înclinaţiilor. A înţeles datoria ca pe o constrângere practică, o necesitate derivând din legea morală şi din obligativitatea respectării ei, ca suprem principiu de moralitate şi ca supremă virtute. Datoria a contrapus-o, în termeni riguroşi şi rigizi, oricărei porniri instinctuale, preocupări naturale, iubiri de sine ori propensiuni de fericire personală. Exaltarea datoriei favoriza împlinirile spirituale, în defavoarea pornirilor naturale, fără a le nesocoti prezenţa, dar proiectându-le mai degrabă în sfera generatoare de rău, potrivnică moralităţii, prin a cărei înfrângere şi depăşire putea fi cucerit, şi în permanenţă recucerit, binele.

Kant recunoştea nu numai lupta dintre principiul bun şi cel rău în natura umană, dar şi un originar „rău radical” al ei, împotriva căruia omenirea trebuie să ducă o bătălie îndelungată şi grea. Proiecţia răului la începuturi şi cu permanente revigorări ulterioare era situată la antipodul viziunii paradisiace asupra provenienţei şi naturii umane. Ea colora în tonuri pesimiste o concepţie altminteri încrezătoare în om şi în şansele lui de împlinire, totuşi nu atât încât să le frustreze de tensiuni organice.

Regândirea răului ca posibil motor al înaintării avea să ajungă, nu fără aportul kantian, un laitmotiv al filosofiei şi artei moderne. Accentuarea datoriei juridice, presupunând o constrângere exterioară, dar mai cu seamă a datoriei-virtute, întemeiată exclusiv pe libera constrângere de sine şi prin excelenţă morală, corespundea de asemenea problematicii modernităţii pe cale de fortificare. Porniri contrare erau absorbite şi de rigorismul etic kantian, întrucât el corespundea dar i se şi opunea filistinismului protestant din mediul Bürgerilor germani. O atare acustică duală întovărăşeşte nu numai refuzul a ceea ce este „inferior”, natural, sensibil în om, ci, în consens, şi refuzul teoriilor eudemoniste, care hipertrofiaseră principiul *fericirii personale*. Polemica la adresa întemeierii moralităţii pe căutarea fericirii individuale străbate meditaţiile despre bine. Binele, nu ca bine pentru mine, în mod limitat, fizic sau psihic, material sau sufletesc, dar ca imperativ categoric cu valabilitate universală şi necondiţionată, e disocierea care patronează şi judecăţile tăioase la adresa individualismului, egoismului, mercantilismului, aflate în creştere. Formalismul etic, intransigent în raport cu orice degradare particular „materială”, se răsfrânge şi într-o pornire anti-utilitaristă, anti-mercantilistă. Metodologia succesivelor purificări de cât mai multe „impurităţi” de ordin etic a produs şi descărnarea, dar şi înnobilarea preceptelor avansate, ca asigurând treptata şi nesfârşita umanizare a omului – prin neîncetata luptă, din interior, între „înger” şi „demon”.

Angelica *sfinţenie* Kant a extrapolat-o în transcendent, spre a redobândi în absolut pierduta stare paradisiacă. Aşa a realizat saltul de la virtute, datorie, bine – la *Binele suveran*. Acesta leagă, în chip desăvârşit, virtutea, moralitatea, cea mai înaltă condiţie a binelui, cu fericirea, bunăstarea fiinţelor raţionale din lume: anume prin subordonarea fericirii faţă de moralitate. Ceea ce în relativul imanent nu era posibil sau era doar incidental posibil, coincidenţa fericirii cu moralitatea (în absenţa acestei coincidenţe voinţa noastră trebuind să fie integral determinată de moralitate), se dezvăluie ca posibilă şi reală în absolutul transcendent, în sfera acelui *Bine suveran*, care presupune binele suprem şi binele

desăvârşit, ca totalitate necondiţionată a obiectului raţiunii pure. În acest fel, transcendentul religios e reinstalat ca retroactiv oblăduitor şi propulsator, după ce fusese derivat din imanentul moral.

Cele trei Idei ale raţiunii pure (cosmologică, psihologică şi teologică), speculate dialectic, nu puteau fi teoretic cunoscute şi dovedite, ci admise numai ca având o valoare regulativă; aceleaşi Idei, *libertatea*, *nemurirea* şi *Dumnezeu*, în calitate de postulate ale raţiunii practice, devin cerinţe necesare şi de o valoare constitutivă. Libertatea este indispensabilă pentru răspunderea omului în raport cu tot ce săvârşeşte; nemurirea sufletului – pentru neîncetata perfecţionare a umanităţii; existenţa lui Dumnezeu – pentru putinţa fiinţării Binelui suprem, ca scop final către care tinde orice acţiune practică. Întrucât însă acest scop este el însuşi stabilit a priori de către legea morală, după cum şi perfecţionarea în absolut a sufletului îi este îndatorată aceleiaşi legi, care, la rândul ei, e posibilă şi realizabilă numai prin libertate – rezultă că atât postulatul nemuririi cât şi postularea lui Dumnezeu sunt, în cele din urmă, raportabile la libertate, acest cel mai important dintre postulate, în măsura în care le uneşte într-o legitate şi legiferare cu valabilitate precumpănitor morală.

Aşadar, absolutul există şi în (sau ca) imanenţă, decelabilă transcendental, ca absolut al moralităţii omului în calitatea sa de fiinţă noumenală. Absolutul imanent este apoi extrapolat în absolutul transcendent. Ruptura fenomenului de lucrul în sine a conferit o fatală relativitate cunoaşterii teoretice şi aprofundărilor speculative, cognitiv limitate la o *lume fenomenală*. Saltul din relativ în absolut îl poate valida numai dimensiunea practică, nu însă în plan strict gnoseologic, ci potrivit unei specificări ulterioare (dar pe temeiuri neîndoielnic kantiene): unul axiologic. Lumea umană este o lume a valorilor, a unor configurări, instituiri, certificări valorice, prin libertate. Ea este o *lume inteligibilă*, adică o lume nu cognoscibilă, ba chiar incognoscibilă (a nu se confunda inteligibilul cu intelectul – facultatea cunoaşterii conceptuale), în schimb o lume pe care omul o poate gândi prin raţiunea sa şi implica în intima sa esenţă. Prin raţiunea practică omul se proiectează în absolut, dincolo de

limitele relative inerente raţiunii sale teoretice; acum el se construieşte ca fiinţă liberă, legiuitoare, ilimitată. Raţiunea practică este răscumpărarea raţiunii speculative, este triumful efectiv al raţiunii.

Kant este un mare filosof al moralităţii, cel mai de seamă după Aristotel, fiind probabil şi cel mai original din întreaga istorie a gândirii universale. Performanţa sa principală, echivalentă cu o răsturnare a cugetării despre demnitatea umană, constă în centrarea viziunii sale pe libertate şi pe deducerea ei din libertate. De la descoperirea libertăţii ca definitorie pentru om şi umanitate putem data temeiul modern al conştiinţei umane de sine.

4

Critica facultăţii de judecare[19]

Precum într-un sui-generis „sistem mendeleievian al elementelor", Kant înaintează din Critică în Critică, urmărind desăvârşirea construcţiei sale. Dacă întregul reprezintă, din capul locului, o elaborare proprie, în cele din urmă tot astfel se întâmplă şi cu părţile componente. Cugetătorul îşi extinde inventivitatea şi asupra nerealizărilor demne de realizat, el îşi pune singur piedicile pe care apoi să le poată înlătura, cu fiecare răspuns descoperă câte o altă întrebare, fiecare teritoriu cucerit deschide perspectiva altuia încă tainic, plinul şi golul îşi răspund şi se condiţionează, cresc fratern din aceeaşi sete a desăvârşirii. Acest urcuş – o adevărată Golgotă a spiritului – nu are de fapt sfârşit, tot aşa cum nu are sfârşit omenirea scrutătoare, în al cărei mesager excepţional se constituie gânditorul; dar şi fără de sfârşitul se cere, pe parcurs, în sine rotunjit. În consecinţă, cea de a treia în timp Critică face – fără un domeniu propriu de acţiune – legătura între intelect şi raţiune, iar astfel, prin capacitatea de a judeca, încheie triada propedeutică anticipatoare a doctrinei. „Voi trece neîntârziat la doctrină", spune Kant în finalul prefeţei la prima ediţie a cărţii, din 1790. E un adevăr şi o iluzie: adevăr, întrucât pregătirile pentru sistemul filosofic fiind încheiate, însuşi acest sistem îndemna la o metafizică a naturii şi o

metafizică a moravurilor (din care numai aceasta din urmă avea să fie elaborată); iluzie, deoarece umplerea golurilor năştea alte lacune; critica însăşi se demolează critic pentru a se reconstitui mereu – drept care deceniul următor încheierii pregătirilor va fi consumat în multe alte operaţii pregătitoare, într-o acţiune mereu prelungită de întemeiere a desăvârşirii mereu amânate – retrospectiv, fiecare întemeiere în parte (inclusiv *Întemeierea metafizicii moravurilor*) dovedindu-se parcă mai incitantă decât o desăvârşire (în cazul de faţă, *Metafizica moravurilor*).

Cu aceste certitudini şi îndoieli, încerc să circumscriu întemeierea critică a facultăţii de judecare.

Mereu reţinut în confesiuni, Kant mărturiseşte totuşi, în 1787, unui adept şi popularizator al filosofiei sale, că este preocupat de „critica gustului” şi de fundamentarea ei pe un alt gen de principii a priori. Deoarece, spune în continuare epistola cu pricina, trei sunt „facultăţile sufletului”: facultatea de cunoaştere, sentimentul (simţul) de plăcere ori neplăcere şi facultatea de a dori (râvni). Pentru cea dintâi, principiile a priori au fost descoperite în critica raţiunii pure (teoretice), pentru cea de a treia ele se află cuprinse în critica raţiunii practice; ele sunt acum recunoscute şi pentru cea de a doua facultate, considerate o vreme imposibile, indicate anume în perspectiva unei mari triade – filosofia teoretică, teleologia, filosofia practică.

Succesivele mlădieri ale acestei concepţii se află consemnate în *Prima introducere la Critica facultăţii de judecare* (nepublicată de Kant şi intrată în circuit abia după editarea ei, în 1922, în ediţia Cassirer a Operelor) şi în *Introducerea* – definitivă – la ediţia din 1790 a *Criticii facultăţii de judecare*. Pretenţiile sistemice, în privinţa „închiderii” filosofiei sale prin excelenţă „deschise”, le explicitează amândouă aceste texte introductive, unul – în penultimul capitol (*Introducere enciclopedică a criticii facultăţii de judecare în sistemul criticii raţiunii pure*), altul, chiar în ultimul capitol (*Despre legarea legiferărilor intelectului cu cele ale raţiunii prin facultatea de judecare*). Titlul din urmă indică ideea călăuzitoare a filosofului: intelectul dă a priori legi naturii, ca obiect al simţurilor, în vederea

cunoaşterii acesteia într-o experienţă posibilă; raţiunea dă a priori legi libertăţii şi cauzalităţii ei proprii, ca parte suprasensibilă a subiectului, în vederea unei cunoaşteri necondiţionat-practice; aceste două legiferări nu se pot influenţa reciproc din cauza prăpastiei care desparte suprasensibilul de fenomen, căci sensibilul nu poate determina suprasensibilul, iar raportul răsturnat este posibil nu relativ la cunoaşterea naturii, ci numai privitor la urmările cauzalităţii prin libertate asupra naturii; dar în acest punct se poate, totuşi, insera un factor de relativă joncţiune, conceptul finalităţii naturii constituindu-se în conceptul mijlocitor între conceptele naturii şi conceptul libertăţii, şi făcând posibilă trecerea de la raţiunea pură teoretică la raţiunea pură practică. Cunoscând natura doar ca fenomen, intelectul indică un substrat suprasensibil, pe care îl lasă însă total nedeterminat; facultatea de judecare, prin judecarea naturii potrivit legilor ei particulare posibile, creează pentru substratul ei suprasensibil posibilitatea de determinare prin facultatea intelectuală; suprasensibil, pe care raţiunea îl determină prin legea ei practică a priori.

Kant circumscrie astfel facultatea de judecare ca fiind mijlocitoare între intelect şi raţiune, datorită capacităţii ei de a rândui legile particulare sub legi mai înalte, deşi pe mai departe empirice. Ea reprezintă facultatea de a gândi particularul ca fiind cuprins în general, facultatea subsumării particularului sub general. Această subsumare poate fi, la rândul ei, de două feluri: *determinativă*, atunci când este dat generalul (regula, principiul, legea), căruia i se subsumează particularul; şi *reflexivă*, atunci când este dat numai particularul, pentru care trebuie descoperit generalul. Pe Kant îl va interesa în continuare numai facultatea de judecare *reflexivă*, cu subdiviziunile ei: facultatea de judecare *estetică* şi facultatea de judecare *teleologică*. Prima este facultatea de a judeca finalitatea formală (numită şi subiectivă) prin sentimentul de plăcere şi neplăcere; a doua – facultatea de a judeca finalitatea reală (obiectivă) a naturii prin intelect şi raţiune.

Până la detalieri, reiau firul conducător. Facultatea de judecare face posibilă trecerea de la domeniul conceptelor naturii la acela al conceptului libertăţii. Rezultă un *sistem* al facultăţilor sufletului omenesc şi al

judecăţilor proprii acestor fundamentale facultăţi: *teoretice*, *estetice*, *practice*. Intelectul conţine principii constitutive a priori pentru facultatea (teoretică) de cunoaştere a naturii; sentimentul de plăcere şi neplăcere (estetică) joacă acest rol pentru facultatea de judecare; iar pentru facultatea de a dori – raţiunea pură practică, fără mijlocirea vreunei plăceri.

Trei facultăţi sufleteşti, trei facultăţi de cunoaştere, trei principii a priori (legitate – finalitate – scop final), trei domenii de aplicare (natură – artă – libertate). Kant îşi argumentează *trihotomic* fundamentala sa *dihotomie* (teoretic – practic), fără a renunţa la importanţa hotărâtoare a dihotomiei de temelie. Aceasta, întrucât pentru facultatea de judecare *nu* există o parte deosebită a doctrinei, în privinţa ei critica serveşte drept teorie. Într-un sistem al filosofiei pure principiile facultăţii de judecare *nu* pot constitui o parte deosebită între filosofia teoretică şi filosofia practică; ele pot fi, cel mult, ataşate, după împrejurări, fie uneia, fie celeilalte; şi, prefigurând câte o dominantă, putem indica alipirea facultăţii de judecare teleologice mai degrabă de filosofia naturii, iar cea a facultăţii de judecare estetice – în principal de filosofia moravurilor. Rezumativ, celor două „extreme” le corespund două „jumătăţi mediatoare”; şi teleologia, şi arta mediază relaţia dintre natură şi morală, dar teleologia completează mai cu seamă natura, respectiv judecata noastră asupra naturii, pe câtă vreme arta ne întregeşte (finalmente) moralitatea şi libertatea. Metafizica va fi, în cele din urmă, un sistem dezvoltat *dual*; critica poate, în schimb, să pregătească *triadic* această mare dihotomie, pe parcursul fundamentării îmbogăţindu-i părţile, respectiv descriind legături care să le atenueze divorţul.

Marea dificultate a sistematicii kantiene decurge din ruptura fenomenului de noumenon. Întreprinderea cea mai importantă a filosofului vizează, ca atare, *suprasensibilul*, acel nucleu problematic care desparte domeniile investigate, dar prin care, la rândul lor, facultăţile superioare de cunoaştere vor putea să rearticuleze (întrucâtva) acest întreg rupt în sine. Ca substrat nedeterminat al naturii, ca limită pentru facultatea de cunoaştere prin intelect, suprasensibilul are doar o funcţie de cenzură, una negativă; o funcţie pozitivă dobândeşte el datorită esenţei noumenale a omului, sub

forma libertăţii determinărilor de sine a acţiunilor proprii, ca univers inteligibil şi „natură” suprasensibilă, aflată sub autonomia raţiunii pure practice. Facultatea de judecare face suprasensibilul determinabil din decizia de sine, realizabil în actul de judecare în conformitate cu principiul finalităţii naturii.

Cea de a treia Critică îşi propune să dureze o punte între fenomen şi noumenon, între sensibil şi suprasensibil: o întreprindere extrem de dificilă, de vreme ce ruptura fusese una de ordin principial. Unele segmente ale punţii sunt mai apropiate de un teritoriu, altele conduc spre teritoriul opus. Acesta este, de bună seamă, motivul nemărturisit datorită căruia această Critică anume este compusă neomogen, din două subansambluri comunicând doar rareori între ele, în rest independente, fapt care a creat exegeţilor multe dificultăţi. Cu toate ezitările şi nedesăvârşirile sale de ordin sistematizator, *Critica facultăţii de judecare* ocupă o poziţie cumva privilegiată în construcţia propedeutică. Ea descrie o facultate „mediană”, subordonată celorlalte două, dar – paradoxal – deţinând tocmai în felul acesta un rol deschizător de perspective globale. Altminteri nu pot fi motivate generalizările sistemice maximale la care ajunge Kant anume în cele două introduceri la această Critică; şi nici faptul că el simte nevoia detalierilor din *Prima introducere*, în a căror deplină posesiune să poată trece la finala *Introducere* comprimată. Iată, cu adevărat, momentul desăvârşirii a ceea ce nu putea fi până la capăt desăvârşit, a sistematicei propedeutici la sistemul raţiunii pure.

Critica facultăţii de judecare teleologice Inversez ordinea în care Kant descrie cele două jumătăţi din cea de a treia Critică.

În partea finală a cărţii, el se întoarce (oarecum) la prima Critică, alipind naturii cognoscibile o posibilă doar de gândit finalitate a ei. Sunt vizate aici tot fenomenul şi tot forma, numai că empiricul particular e privit acum într-o unitate care i-ar fi fost *parcă* dată de către o activă facultate sufletească exterioară. Situaţia fusese presupusă încă din dialectica transcendentală, atunci când se vorbea despre putinţa de a privi construcţia lumii reale *ca şi cum* aceasta ar fi provenită din intenţia unei raţiuni

supreme. Finalitatea nu este un principiu constitutiv, drept care nu poate întemeia o ştiinţă a naturii; ea îndeplineşte în schimb un rol regulativ, presupunând o „tehnică a naturii”, constructivă şi organizatoare. Postulatul de „scop al naturii”, de „scop natural” se explică prin neputinţa intelectului de a fi *intuitiv* şi, ca atare, de a contempla întregul înaintea părţilor lui; prin obligaţia de a se păstra, dimpotrivă, un intelect *discursiv*, conceptualizat, nevoit a se „ajuta” teleologic în această limitare a sa. Dacă, pe de o parte, conceptul de scop al naturii devine posibil printr-o atare augmentare a intelectului nostru discursiv, pe de altă parte, teleologia permite şi „ieşirea” către moralitate (dată fiind poziţia privilegiată a omului ca scop ultim al naturii) şi chiar către dovada morală a existenţei lui Dumnezeu. Fără a fi un concept teoretic, al ştiinţei, finalitatea naturii e gândită în analogie cu finalitatea umană practică, la care e de-asemenea ireductibilă. Aşadar, nu este nici concept al naturii şi nici concept al libertăţii, ci un principiu subiectiv al facultăţii de judecare reflexivă, obiectivat într-un concept *de parcă* obiectiv al naturii.

Kant a resimţit nevoia unei teleologii din pricina poziţiei de tranziţie deţinută de ştiinţele naturii din epoca sa şi din cauza propriei lui situaţii tranzitorii de la o dominantă ştiinţifică la alta, respectiv a tentativei de a le împleti. Este vorba de trecerea de la generalizarea mecanicistă a naturii *anorganice* la înţelegerea legilor proprii naturii *organice*, legi în curs de aprofundare. Nevoia unirii şi echilibrării componentelor, ca şi dificultatea reuşitei la acel nivel incipient al noilor cunoştinţe despre natură, o deconspiră antinomia facultăţii de judecare teleologice: *teza* – orice producere a obiectelor materiale este posibilă în conformitate cu legile pur mecanice; *antiteza* – unele produceri ale obiectelor materiale nu sunt posibile în conformitate cu legile pur mecanice. Kant ţinteşte către mecanicism, supunându-l totuşi unei restricţii prin prisma naturii organice. El îşi propune unirea principiului mecanismului general al materiei cu principiul teleologic în tehnica naturii, subordonarea necesară a principiului mecanic faţă de principiul teleologic în explicarea unui obiect ca scop al naturii.

Dacă în prima Critică era vorba însă, la nivel fenomenal, de generalizarea unei cauzalităţi mecanice reale şi cognoscibile, acum lucrul ca scop nu este constitutiv experienţei, ci doar un principiu al tehnicii, gândit subiectiv, de noi, pentru a introduce o suplimentară ordine în natură. Kant se opreşte la jumătate de drum: el îngrădeşte generalizarea explicaţiilor mecanice empiric aplicabile (generalizare solicitată în alt plan), în schimb scoate în afara ştiinţei suplimentarea teleologică, originând-o în nevoile organizatorice, tehnice, „artizanale”, proprii facultăţii noastre de judecare. De vreme ce mecanismul singur se păstrează obiectual şi obiectiv, iar teleologicul este doar o obiectivare a propriei noastre subiectivităţi – dorita unire dintre ele nu poate avea loc şi, ca atare, Kant va trebui să recurgă, de dragul ei, la *suprasensibil*, ca la un principiu comun al deducţiei mecanice şi al deducţiei teleologice; cu alte cuvinte, la un principiu transcendent pentru cunoaşterea naturii ca fenomen. Aşa se explică, în cadrul descrierii facultăţii de judecare teleologice, şi saltul de la discuţia iniţială cu privire la obiecte ca scopuri naturale şi natură ca sistem al scopurilor – la rediscutarea, spre final, a libertăţii şi a Binelui suprem, a Ideilor fundamentale către care tind toate eforturile metafizicii: Dumnezeu, libertatea, nemurirea sufletului. Ideea libertăţii este singurul concept al suprasensibilului care îşi dovedeşte realitatea obiectivă în natură. Dar teleologia realizează şi trecerea de la ştiinţele naturii la teologie, o teologie înţeleasă tot ca efect al moralei şi nu al ştiinţei.

În efortul de a echivala organicul cu mecanicul, Kant îşi îngrădeşte poziţia de când consideră judecata teleologică drept una reflexivă, ce nu-şi poate oferi legea decât prin propriul său principiu ordonator. Legea specificării naturii în raport cu legile ei empirice devine astfel o maximă cu valoare subiectivă. În aceste limite, ea reprezintă însă o cucerire importantă, prevestind noi ramuri şi soluţii ştiinţifice. Este afirmată insuficienţa explicaţiei mecanice tradiţionale în raport cu obiectele ca scopuri naturale, ca fiinţe organizate, astfel organizate încât fiecare parte să existe pentru celelalte şi pentru întreg, din interiorul lor şi de ele însele organizate, în virtutea unei finalităţi interne al unui scop al lor final, care face ca totul în

ele să fie scop şi totodată mijloc. Organizarea naturii organice ca organizare de sine, obligându-ne la o privire şi o explicitare organică, în care întregul să domine partea, rămâne un avans de seamă, chiar dacă finalmente totul este redus fie la subiectivul nostru bun simţ „organizatoric" în raport cu ceea ce, în fenomenalitatea sa cognoscibilă, nu poate fi intuit ca unificat, fie la acel substrat suprasensibil care dezleagă enigma numai în plan transcendent.

În teleologia kantiană ne solicită perspective şi dincolo de natura propriu-zisă. Poate cea mai incitantă dintre ele vizează o legătură, posibilă prin intermediul „artei", între teleologie şi estetică. Alăturarea acestora în cadrul unui tratat, ca particularizând facultatea de judecare reflexivă în două direcţii, trebuie socotită profund semnificativă şi sub raportul unor „afinităţi elective". Kant nu discută sistematic aceste apropieri, dar chiar şi unele trimiteri răzleţe sunt suficiente ca să ne atragă atenţia asupra lor. Într-adevăr, organicitatea e o trăsătură comună organismului natural şi celui cultural. E motivul pentru care unele produse naturale *par* forme frumoase pentru facultatea noastră de judecare; şi, întrucât forma obiectelor din natură, în ciuda legilor empirice, ni se prezintă *ca şi cum* ar fi posibilă numai prin raţiune, este limpede că ea ne întâmpină *ca şi cum* ar fi un produs al artei. Perfecţiunea naturală internă poate fi privită lesne ca analog al artei, atâta doar că aici este vorba de o organizare de sine ca scop, fără un artist efectiv, care să fie presupus ca dându-i viaţă. De altfel, însăşi conceperea „tehnicii naturii" ca afect teleologic înlesneşte capacitatea de a gândi natura în chip „artizanal" sau chiar „artistic" (într-un mai vechi şi mai cuprinzător sens al termenului din urmă). Evident, Kant nu cedează ispitei de a „artisticiza" natura la modul în care, în curând, o vor face romanticii, subordonând geneza naturală unui act demiurgic ce va putea fi conceput, în extrem, şi mistic. Dacă această ulterioară răsturnare de succesiuni, hipertrofiind ori hiperbolizând actul artistic şi geniul artistului, avea să dobândească o posteritate notorie, şi în practica, şi în teoria artei – este de mirare că, anume în plan teoretic, nu avea să fie suficient explorată şi exploatată descoperirea kantiană privitoare la similitudinile „tehnice" şi

„organice” dintre artă şi o parte a naturii, acea imposibil de produs doar în conformitate cu legile mecanice.

Organicul natural, ca valorificat în formele sale frumoase printr-o judecată teleologică, deschide o perspectivă bogată în beneficiul unei ontologii estetice suple, extensibilă asupra unei naturi privite altfel ca de obicei, privită anume (până la prerogative divine) prin instituiri teleologice umane. Această perspectivă, axată pe rolul de liant al omului între natură şi cultură, ar fi în măsură să revigoreze şi estetica. *Critica facultăţii de judecare teleologică* va trebui recitită şi regândită de către esteticieni mult mai atent decât până acum.

Critica facultăţii de judecare estetice În prima Critică, estetica (transcendentală) avea, în acord cu tradiţia inaugurată de Alexander Baumgarten, sensul unei „gnoseologii inferioare”, desemnând treapta cognitivă incipientă a simţurilor şi a sensibilităţii, de la care apoi se ajungea, şi trebuia să se ajungă, la cunoaşterea prin intelect. În cea de a treia Critică, estetica este concepută prin prisma facultăţii destinate investigării sentimentului specific de plăcere, rezultând din armonia dintre imaginaţie şi intelect faţă de reprezentarea unui obiect. Modul de reprezentare *sensibil* este comun ambelor accepţiuni, numai că în cel dintâi caz este vorba de reprezentare în raport cu facultatea de cunoaştere, iar în ultimul caz se are în vedere raportul aceleiaşi cu sentimentul de plăcere şi neplăcere. Mutaţia se produce de la o facultate determinativă la una reflexivă, de la componenta unei posibile doctrine la o parte constitutivă a criticii, de la gnoseologie la axiologie, de la cunoaştere la instituire teleologică. Prin aceasta din urmă, forma obiectului este judecată în simpla reflecţie asupra ei, fără vreun concept al obiectului, cauza plăcerii fiind produsă de reprezentarea unui astfel de obiect. De la esteticul pre-logic, Kant ajunge la esteticul ne-logic, la acel aspect subiectiv şi sensibil al unei reprezentări, care nu poate deveni o parte a cunoaşterii; este vorba de acea simplă percepere a formei unui obiect al intuiţiei care, fără

raportarea la un concept în scopul unei cunoaşteri determinate, este însoţită de plăcere, prin aceasta raportându-se nu la obiect, ci exclusiv la subiect.

Pe parcursul elaborării celei de a treia Critici, filosoful a restrâns considerabil partea consacrată explicării naturii prin cauze finale, în favoarea accentuării sentimentului de plăcere – legat de conceptul finalităţii naturii, dar dobândind o independenţă evidentă în planul artei. Mutaţia e lesne de înţeles dacă avem în vedere nu numai rolul facultăţii de judecare de a stabili o punte între intelect şi raţiune, dar şi capacitatea ei de a servi – prin circumscrierea funcţiei active a subiectivităţii umane, a menirii ei valorizatoare – ca posibilă treaptă spre antropologie, filosofie a culturii şi axiologie, în parte elaborate de Kant, în parte – de urmaşii lui. Să nu uităm, de asemenea, avertismentul important al gânditorului, potrivit căruia facultatea de judecare teleologică nu este o facultate distinctă, ci doar facultatea de judecare reflexivă în genere, cu posibile aplicaţii particulare şi aparţinând ca atare părţii teoretice a filosofiei sau unei părţi particulare a criticii. Facultatea de judecare estetică este o facultate deosebită doar în măsura în care judecă obiectele în temeiul unei reguli şi nu după concepte; ea este o facultate care nu contribuie cu nimic la cunoaşterea obiectelor şi nu ţine decât de critica subiectului care judecă. Această delimitare a poziţiei şi funcţiei facultăţii de judecare estetice face ca numai ea să fie (în tabelul cu care Kant îşi încheie introducerea) promovată în echivalentă a facultăţii de judecare: sentimentul de plăcere sau neplăcere se interpune între facultăţile de cunoaştere şi facultatea de a dori, iar arta – între natură şi libertate.

Prima parte din ultima Critică îndeplineşte, astfel, un principal rol constructiv, sistemic. Acest rol indispensabil i-a şi determinat constituirea în cadrul edificiului de ansamblu: Kant şi-a elaborat estetica pornind nu de la artă şi nici măcar de la frumos, ci de la poziţia pe care o ocupă frumosul şi arta derivate din facultatea de judecare, o facultate mediatoare între intelect şi raţiune. Aşadar, o facultate a cunoaşterii care nu contribuie propriu-zis la cunoaştere, care mai degrabă „exprimă” decât „imprimă”, care e

precumpănitor subiectuală şi subiectivă, în funcţie de starea noastră sufletească în raport cu obiectul, în funcţie de plăcerea cu care contemplăm obiectul natural sau artistic. Această situare contradictorie trebuia să ducă la un lung şir de consecinţe contradictorii, în care exterioarele laturi ale medierii între extreme se converteau în laturi opuse lăuntric, într-un dinamism propriu desfăşurărilor proprii.

Kant a cunoscut lacunar arta, iar teoretician al artei a fost în mai mică măsură decât teoretician al frumosului; dar şi în această calitate de teoretician al frumosului, el a rămas dependent de teoretizarea „judecăţii de gust” – la rândul ei derivată dintr-o facultate mijlocie a facultăţilor sufletului –, adică din întreaga metodologie transcendentală de întemeiere a raţiunii pure. Urmând calea sa deductivă, Kant derulează din nucleul descoperirilor sale „critice” o seamă de noi şi particulare descoperiri, printre care şi estetica; şi îi desfide categoric pe cei care consideră imposibilă ori nefertilă succesiunea de la tezele generale prestabilite, la aplicabilitate particularizatoare (cu şlefuiri retroactive ale punctului de pornire, care nu-i ating însă esenţa). O *pre*-judecată asupra judecăţilor sintetice a priori poate fi, astfel, validată într-o şi ca o *post*-judecată cu privire la modul specific de a fi şi de a se desfăşura al „judecăţii de gust”, care, în situaţia lui Kant, nici nu beneficia de un gust personal versat şi infailibil. Puterea filosofică generalizatoare compensa însă cu strălucire atât carenţele de gust, cât şi interesul slab pentru artă, punerea între paranteze aproape integrală a materialului ilustrativ şi doveditor; această forţă consfinţea, totodată, posibilitatea şi realitatea a ceea ce, în temeiul efectivelor noastre prejudecăţi, n-ar fi trebuit să fie cu putinţă, anume posibilitatea şi realitatea unei coerente şi viabile estetici, în stare, mai mult decât oricare alta, să modeleze gândirea despre frumos şi despre artă a secolelor următoare.

Cele două sensuri ale esteticii lui Kant ne introduc în amintitul dramatism inerent întregii sale concepţii. Decelarea lor are loc în raport cu logica: într-un caz, esteticul este, ca treaptă premergătoare, corelabil logicului, în celălalt caz el se opune logicului, fiind înrădăcinat în sentimentul de plăcere. Kant pendulează chiar şi în cadrul analizei facultăţii

estetice de judecare între aceste alternative, care, prin extensie, vor viza relaţia dintre sensibil şi raţional, un sensibil uman înnobilat, dar în continuare antinomic raportat la raţiune – de la un intransigent refuz, la o strânsă colaborare. Sensibilul prelungeşte, în ipostaza sa propriu-zis estetică, pe de o parte ruptura de suprasensibil, iar, pe de altă parte, beneficiază de aportul benefic al acestuia. Suprasensibilul se reinstalează în centrul discuţiei, ca situat „dincolo" de sensibil, ori ca ajuns, graţie mijlocirilor raţionale, „dincoace" de el, într-un impact salutar. În această indecizie sau, mai degrabă, ambivalenţă, se vădeşte nu numai dualismul lui Kant, respectiv poziţia mai accentuat duală pe care estetica lui nu o poate evita datorită funcţiei sale mijlocitoare, dar şi puntea realizată de aceasta în cadrul istoriei esteticii europene, între Luminile raţionalist premergătoare şi romantismele ulterioare, împinse până la accente iraţionaliste. Îmbinând fosta orientare cu cea viitoare, Kant le şi afirmă, le şi anulează pe ambele, le „răsuceşte" deopotrivă în opusele lor, le împrospătează prin „autocritici" din interior (poziţia romantică va fi hipertrofiată într-o critică din exterior a Luminilor precedente). Chiar dacă situat între două epoci de estetică şi distincte concepţii despre artă, filosoful nu poate în nici un caz fi socotit (eventual celebrat) ca prevestitor de iraţionalism: raţionalismul său este indubitabil, dar totodată îndreptat împotriva unilateralităţilor trecute, respectiv împotriva supralicitării unităţii şi unificării dintre adevăr, bine şi frumos, dintre cunoaştere, voliţie şi plăcere, dintre ştiinţă şi artă, gnoseologie şi axiologie. Marea performanţă istorică a esteticii kantiene constă în efortul de a indica ceea ce este *specific* în frumos şi în artă, în privinţa gustului estetic şi al spiritului artistic; o specificare parţial opusă adevărului şi ştiinţei, parţial comunicând cu ele, dar mai ales comunicând cu binele şi cu morala; un specific care desfide absolutizările raţionalismului gnoseologic sau psihologic proprii esteticilor engleză, franceză şi chiar germană de-a lungul aproape întregului secol al XVIII-lea; dar tot pe baza unei metodologii prin excelenţă raţionaliste, aflată sub oblăduirea acelui sistem al raţiunii pure care se menţine dominatoare şi în mlădierile ei.

Tentativa de a corecta raţionalist excesul de raţionalism străbate şi analitica, şi dialectica facultăţii de judecare estetice. De-altfel, însăşi „dublarea” (sau „triplarea”) modului în care au fost, pe de o parte, concepute analizele, deducţiile antinomiile, din prima (şi a doua), pe de altă parte, din a treia Critică, evidenţiază acea supraordonare metodologică în care – nicidecum în afara căreia – e înscris amintitul specific. Apriorismul şi formalismul demersului rămân principial identice, precum şi efortul de a nu ceda unei optici psihologice, derivate şi secundare, prerogativele epistemologice. Din acest punct de vedere, deşi termenul de „plăcere” pare să sugereze o perpetuare a accentelor psihologizante, atât de frecvente în estetica secolului al XVIII-lea – mai ales în cea engleză, de care Kant fusese mărturisit influenţat –, oricine realizează că este vorba de un instrument epistemologic şi axiologic, care, chiar în înrădăcinarea sa subiectivă, nu coboară până la straturile emoţionale elementare, ci antrenează în acţiune componente decisive ale sufletului, într-o dinamică a obiectivării şi, în acest sens, a obiectivităţii lor.

În diagnosticările kantiene, frumosul place pur şi simplu, place în simpla apreciere, nu prin impresia simţurilor, nici printr-un concept. Absenţa definiţiei frumosului e compensată prin cele patru descrieri parţiale, sau determinaţii, rezultate din analiza „momen-telor” judecăţii. Potrivit *calităţii*, frumosul este dezinteresat (obiectul unei satisfacţii fără nici un interes); potrivit *cantităţii*, el este universal valabil (ceea ce place în mod universal fără concept); potrivit *relaţiei*, el reprezintă o finalitate subiectivă (forma finalităţii unui obiect, întrucât o percepem fără reprezentarea unui scop); potrivit *modalităţii*, el este necesar (ceea ce este cunoscut fără concept ca obiect al unei satisfacţii generale).

Fără a detalia aceste caracterizări făcute din patru unghiuri complementare, ele permit unele precizări spre a evita posibile confuzii. Caracterul „dezinteresat” al plăcerii în judecarea de gust nu înseamnă, potrivit precizării autorului, decât că „în chestiuni de gust nu trebuie să te intereseze nici în cea mai mică măsură existenţa lucrului”; indiferenţa este solicitată exclusiv în acest raport gnoseologic, nu în privinţa propriilor

răsfrângeri valorice, de varii provenienţe sufleteşti, intelectuale, spirituale. Comparând cele trei feluri deosebite de satisfacţie, Kant distinge frumosul, ceea ce ne *place* pur şi simplu (favoarea), de agreabilul care ne *desfată* (înclinaţia) şi de binele care este *apreciat* (respectul). Gustul este dezinteresat, atât faţă de interesul simţurilor cât şi faţă de cel al raţiunii. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, de timpuriu încep să ne întâmpine (în analitica frumosului) pasaje aparţinând sferei comportamentului moral. Curând, şi anume în cursul detalierii celui de al treilea moment al definirii frumosului, ca formă a finalităţii unui obiect, percepută fără reprezentarea unui scop, este avansată distincţia dintre cele două feluri de frumuseţe: frumuseţea *liberă* ?i frumuse?ea şi frumuseţea *dependentă*; prima nu presupune un concept despre ceea ce trebuie să fie obiectul, cea de a doua presupune un astfel de concept, precum şi perfecţiunea obiectului (anterior respinsă ca irelevantă sub raport estetic). În paragraful imediat următor aflăm şi „despre idealul de frumuseţe”, în temeiul căruia se află omul, cu scopul existenţei în sine însuşi, singurul capabil, dintre obiectele lumii, de un *ideal de frumuseţe*, aşa după cum umanitatea este în persoana sa capabilă de un ideal de perfecţiune. Idealul frumuseţii constituie, în cele din urmă, o expresie a moralităţii, o răsfrângere specifică a Ideii raţiunii în lumea fenomenelor. În şi prin fiinţa umană, fenomenul ajunge inteligibil, adică – de pe acum – sensibil *şi* suprasensibil, mijlocind un posibil contact (măcar într-o anumită zonă a frumosului) cu moralitatea.

Chiar dacă analitica frumosului ar accentua însă cu precădere o judecată de gust pură – şi tocmai ca atare conformă cu punerea în joc a imaginaţiei şi a intelectului, în vederea unei armonioase activităţi nedeterminate –, tensiunea lăuntrică, deocamdată latentă, dintre teză şi antiteză, dintre frumuseţea liberă şi frumuseţea dependentă, una purificată de inserţia moralităţii şi alta valorificându-se prin şi către moralitate, va creşte prin acea antiteză explicită la *analitica frumosului*, care este *analitica sublimului*. Atât *sublimul matematic* cât mai ales *sublimul dinamic* se disting de frumos printr-un dramatism interior consubstanţial, care poate fi considerat şi un dramatic impact între estetic şi etic. Ceea ce frumosul

dependent şi idealul de frumuseţe prevestiseră, ca inversare în sine a purităţii independente, câştigă acum în relevanţă, în cadrul dualităţii sublim–frumos, anume prin sublim, ca indicând „ieşirea” valorizării estetice spre valorizarea etică.

În aprecierea frumosului, facultatea de judecare estetică raportează imaginaţia, în jocul ei liber, la *intelect*, pentru a o pune de acord cu conceptele acestuia; aceeaşi facultate, atunci când apreciază un lucru ca fiind sublim, raportează imaginaţia la *raţiune*, în vederea unui acord subiectiv cu ideile acesteia, cu alte cuvinte pentru a produce o dispoziţie a sufletului conformă cu dispoziţia determinată de influenţa moralităţii asupra sentimentului. Aici intră din nou în joc facultatea suprasensibilă a sufletului, prin care infinitul să poată fi măcar gândit, raţiunea practică prin care imaginaţia să poată fi maximal potenţată, iar omul – înălţat, în însăşi aparenta lui înjosire, deasupra naturii exterioare şi a propriei sale naturi – să reuşească, prin idei, saltul decisiv de la natură la cultură.

Dacă frumosul fusese situat între agreabil şi bun, acum între acestea se plasează frumosul *şi* sublimul, ultimul aflat mai aproape de bine şi pregătind trecerea către el, dovadă şi înmulţirea treptată a fragmentelor de etică pe parcursul analiticii sublimului. Libertatea suprasensibilă ca fiind în măsură să confirme umanitatea chiar în şi în raport cu natura şi cu natura noastră sensibilă: iată ce vizează sublimul, de fapt lucrul cel mai important cu putinţă, întrucât înfrăţeşte extremele. Dar oare întemeierea frumosului pe o liberă plăcere şi satisfacţie universală nu conducea (de mai departe) spre aceeaşi posibilă joncţiune? Iar legătura dintre *libertatea* imaginaţiei şi *legitatea* intelectului, prin judecata de gust, subsumarea imaginaţiei condiţiilor înseşi care permit ca intelectul să treacă de la intuiţie la concepte, nu pot oare beneficia, la rândul lor, de un efect, măcar indirect, al raţiunii practice, al unor influenţe morale modelatoare?

Teoria sublimului nu este pentru Kant decât o simplă anexă la judecarea estetică a finalităţii naturii, una prin care se dezvoltă doar o utilizare finală pe care imaginaţia o dă reprezentării ei. O dată cu deducţia judecăţilor de gust, cu garantarea legitimităţii lor, autorul revine (după

paranteza despre sublimul naturii, nu întru totul adecvat denumit astfel, deoarece ne face mai degrabă conştienţi de propriul nostru mod de gândire şi de propria noastră capacitate activă) exclusiv la judecăţile despre frumos, în care plăcerea sau neplăcerea sunt produse de forma obiectului. Problema este din nou ca, în privinţa pretenţiilor de universalitate şi necesitate, să se distingă asemănările şi deosebirile dintre judecata de gust şi judecata logică. Înseşi aceste pretenţii la universalitate şi necesitate suscită mari dificultăţi, în măsura în care judecata estetică, în individualitatea ei, este pentru sine, în mod subiectiv, atât obiect cât şi lege. Judecata despre frumos, judecata de gust se bazează pe un sentiment particular de plăcere produs de obiect, dar trebuie totodată (pentru a nu sucomba într-o fundătură psihologistă ori individualistă) să-şi descopere, chiar în independenţa faţă de concepte, acele principii a priori prin care plăcerea să se lege de reprezentarea respectivului obiect la orice alt subiect. Prefigurată în descrierea momentelor frumosului, această întrebare şi răspunsul la ea constituie miezul deducţiei judecăţilor estetice pure; la antipodul simplei judecăţi estetice, judecata de gust se constituie ca judecată a priori şi validează plăcerea în chip universal numai în această calitate a ei.

Trecând peste detaliile efortului uriaş de a întemeia obiectivitatea purei subiectivităţi, de a găsi ieşirea din subiectivitate spre obiectivitate (deocamdată cu multe pendulări între ele), să revenim la îmbinarea diferenţei specifice dintre sentimentul frumosului şi sentimentul moral, şi la căutarea concomitentă a punţilor lor de legătură şi acces reciproc. În privinţa interesului pentru frumos, Kant consideră că interesul pentru frumosul artei nu probează o înclinaţie spre un mod de gândire fidel binelui moral, spre deosebire de interesul nemijlocit pentru frumuseţea naturii, care indică o stare favorabilă sentimentului moral; drept care, în cazul celui nemijlocit interesat de frumuseţea naturii suntem îndreptăţiţi să bănuim măcar o predispoziţie pentru convingerile morale bune. În acest avantaj acordat naturii şi omului înfrăţit cu natura se manifestă o tendinţă încă vie pe vremea aceea, neşubrezită de progresele civilizaţiei moderne, şi o

încredere acordată orga-nicităţii sincretice a toate câte se află sub oblăduire umană.

Paragrafele nemijlocit consacrate artei răstoarnă doar aparent scara de valori. Arta, deosebită succesiv de natură, de ştiinţă, de meşteşug, este afirmată ca artă frumoasă în specificul ei ireductibil, de neconfundat cu mecanisme, cunoştinţe, utilităţi. Ea pare a fi natură, dar este de fapt cultură, producere a ceva prin libertate, prin voinţa liberă care-şi întemeiază acţiunile pe raţiune. Astfel ajungem la geniul care, ca dispoziţie înnăscută a sufletului, îi prescrie reguli artei. Kant spune textual: „prin care natura prescrie reguli artei”, numai că de astă dată prin „natură” înţelege suprasensibilul, noumenalul, inteligibilul, adică aceeaşi libertate întemeiată pe raţiune. Dacă definirea frumosului mai putea fi suspectată de formalism – e adevărat, de unul contrabalansat pe parcurs, dar totuşi indiscutabil în datele lui metodologice de principiu –, discutarea artei şi a geniului ei născător depăşeşte în schimb, în multe privinţe, această incriminată cantonare doar în lumea formelor pure. Faptul că arta este distinctă – atât la nivelul obiectului creat, cât şi la cel al exemplarei originalităţi creatoare –, nu constituie nici pe departe un argument suficient pentru perpetuarea amintitei indistincţii. Estetica lui Kant poate fi originată într-o polemică la adresa imitaţiei servile a unei pre-realităţi (dovadă faptul că o reprezentare frumoasă nu e reductibilă la obiectul frumos real şi că obiecte urâte în realitate pot fi frumos reprezentate, arta nedefinindu-se prin copiere, ci prin inventivitate, creaţie, oferind ea însăşi modele etc.), dar nu poate fi limitată la jocul pur al fenomenelor frumoase, fără vreo altă acoperire.

Facultăţile necesare artei frumoase sunt imaginaţia, intelectul, spiritul şi gustul. O atenţie deosebită acordă Kant *spiritului*, ca principiu sufletesc activ, prin care se întruchipează *ideile estetice*. Acestea sunt decisive pentru acordul artistic dintre imaginaţie şi intelect ca facultăţi de cunoaştere, ele desemnând acea reprezentare a imaginaţiei care dă mult de gândit, fără să i se potrivească vreun gând determinat, care face să ne gândim la multe lucruri inexprimabile în jurul unui concept, la un şir de conotaţii ale acestuia. Libertatea imaginaţiei geniului se poate acorda cu legitatea

intelectului tocmai în virtutea vehiculării ideilor estetice. Ele sunt opuse ideilor raţionale, nu lipsite însă de substanţă spirituală, dovadă că, din punctul de vedere al geniului, arta merită să fie considerată mai curând *spirituală*.

Extrag toate aceste accente dintr-o ţesătură de argumente mult mai bogate, spre a preveni reducerea modului în care Kant a conceput geniul la ulterioara sa ipostază romantică, hipertrofiată. Asocierea geniului exclusiv cu artele frumoase, nu şi cu ştiinţa, nu ne poate nici ea induce în eroare sub acest raport: specificul originalităţii şi exemplarităţii creaţiei de artă, în ciuda spontaneităţii concomitent sau retroactiv greu de explicat, nu are cum să izoleze arta din sfera cuprinzătoare de acţiune a raţiunii. Distincţiile lui Kant au servit şi în acest punct unor ulterioare absolutizări de ordin iraţional sau autonom, dintre care pe cele dintâi nu le cuprind, iar pe cele din urmă – doar într-o potenţialitate retractată şi contracarată pe parcurs; cât priveşte prelungirea aceloraşi presupuneri în spirit elitar, ea este infirmată de *simţul comun estetic*, care face posibilă comunicabilitatea sentimentului şi universalitatea plăcerii estetice, înlesnind conceperea „democratică” a facultăţii de gust ca fiind indispensabilă aprecierii obiectelor frumoase, şi mergând până la concluzia potrivit căreia, în disputa dintre facultatea apreciativă a gustului şi cea productivă a geniului, în ultimă instanţă va trebui sacrificat mai degrabă geniul: o concluzie scandaloasă pentru un viitor aristocrat al spiritului, dar în concordanţă cu descendentul Epocii Luminilor, pentru care gustul fixează „ideile estetice”, le asigură un succes durabil şi universal, pentru a servi ca exemplu şi pentru a cultiva.

Provenienţa o deconspiră şi preconizata clasificare a artelor frumoase. Principiul acesteia este analogia artei cu formele expresiei, limbajele folosite – un criteriu tradiţional şi, totodată, semiologic *avant la lettre*. Formele expresiei pe care oamenii le utilizează „în vorbire” pentru a comunica între ei rămân un punct de pornire şi de sprijin propriu literatului. Nimic mai firesc decât ca acesta să atribuie *poeziei* rangul cel mai înalt dintre toate artele: anume datorită faptului că ea extinde şi întăreşte sufletul, se ridică estetic până la idei, îşi probează libertatea, contemplă şi apreciază

natura, ca fenomen, dintr-un punct de vedere pe care aceasta nu-l oferă de la sine în experienţă, nici simţului, nici intelectului – „utilizând-o ca un fel de schemă a suprasensibilului”. Sub acelaşi raport este semnificativă şi dubla modalitate de apreciere a *muzicii*. Aceasta este aşezată pe treapta imediat următoare poeziei, când este vorba de atragerea şi emoţionarea sufletului, adică în calitatea ei de limbă universală a afectelor, comunicând ideile estetice printr-un acord proporţional, armonic şi melodic, al senzaţiilor. În schimb, când e considerată doar joc de senzaţii, ea este situată pe ultimul loc. Şi, având în vedere cultura care se oferă sufletului, extinderea facultăţilor unite în vederea cunoaşterii de către facultatea de judecare, muzicii îi sunt preferate *artele plastice*. Răsturnarea din urmă trădează tot preferinţa tradiţională a omului de litere şi de idei pentru drumul artelor plastice, mai cu seamă al picturii, de la idei determinate la senzaţii – decât pentru drumul invers, parcurs de muzică, de la senzaţii la idei nedeterminate. Să ne gândim la distanţa care va despărţi această punere în prim-plan a valorilor literare şi plastice (proprie în esenţă şi lui Hegel), de elogiul romantic al muzicalului şi al muzicii (la Schopenhauer şi Nietzsche).

Sunt posibile şi alte argumente care să nuanţeze, până la inversare, premisa formalismului kantian, îndeobşte enunţat în virtutea descrierilor frumosului, nici ele reductibile la această unică dominantă. Concepţia satisfacţiei necesare şi a plăcerii universale „fără concept” e întregită şi ea prin *antinomia gustului*, chiar dacă respectiva dialectică priveşte nu gustul propriu-zis, ci doar critica gustului, în perspectiva principiilor criticii transcendentale. Între *teza*, potrivit căreia gusturile nu se discută, şi *antiteza*, după care gusturile se dispută, Kant presupune o rezolvare prin luminarea întemeierilor diverse avute în vedere: ele nu se discută deoarece judecata de gust nu se bazează pe concepte *determinate*; dar ele se dispută în măsura în care judecata de gust se bazează totuşi pe un concept *nedeterminat*, anume pe cel al substratului suprasensibil al fenomenelor. Ca şi în cazul raţiunii practice, antinomia ne obligă şi aici să depăşim sensibilul

şi să căutăm, pentru a pune raţiunea de acord cu sine însăşi, punctul de unire al tuturor facultăţilor noastre a priori în suprasensibil.

Faptul că suprasensibilul este şi în estetica lui Kant cuvântul ultim, poate fi lesne constatat în ultimele ei pagini. La un moment dat mă întrebasem dacă întemeierea frumosului nu ar mijloci şi ea – alături de sublim – joncţiunea cu libertatea suprasensibilă. Celebrul răspuns afirmativ este conţinut în paragraful *Despre frumuseţe ca simbol al moralităţii*. E adevărat, aici sunt reafirmate cunoscutele însemne ale frumosului, care disting frumosul de bine (faptul că frumosul place nemijlocit, fără concept şi fără interes, prin acordul dintre libertatea imaginaţiei şi legitatea intelectului, cu valabilitate universală etc.); totodată însă e stabilită, printr-o analogie simbolică, şi reapropierea între ele: frumosul este simbolul binelui moral şi din acest punct de vedere place şi pretinde asentimentul tuturor. De la sensibilul în care e înrădăcinat, gustul face posibilă trecerea către suprasensibil, el năzuieşte către inteligibil, reprezintă în fond o facultate de apreciere a întruchipărilor sensibile ale ideilor morale; de aceea, orice adevărată propedeutică pentru întemeierea gustului va urmări dezvoltarea ideilor morale şi cultura sentimentului moral. Cât priveşte propedeutica la orice artă frumoasă, ea rezidă în cultura facultăţilor sufletului, în *humaniora* ca „sociabilitate proprie umanităţii”.

Ultimul cuvânt în privinţa facultăţii de judecare (estetice) revine la cuvântul introductiv al acestei ultime Critici: la suprasensibilul în care facultatea teoretică şi cea practică sunt unite. Subtextul întregii desfăşurări de concepte şi raţionamente urmărea această unire şi unitate realizate de către şi prin facultatea de judecare. Întreaga carte ar putea fi citită şi în lumina unei fundamentale antinomii, pe de o parte demonstrând specificul esteticului şi artei, ireductibil la teoretic sau practic, la ştiinţă sau morală, iar pe de altă parte dovedind permanentele medieri, prin valoarea estetic-artistică, între valoarea teoretică şi cea practică, între intelect şi raţiune. Libertatea imaginaţiei şi legitatea intelectului nu alcătuiesc oare laturile opuse ale unui întreg inseparabil? Dar frumosul liber şi frumosul dependent? Dar frumosul şi sublimul, analitica frumosului şi analitica

sublimului? Dar lipsa de cunoaştere care mai este şi cunoaştere în situaţia valorizărilor estetice, după cum indiferenţa ei în raport cu moralitatea se mai deconspiră şi ca simbol al moralităţii? Dar antinomia gustului, în care lipsa accesului intelectiv la un acord asupra judecăţii de gust o compensează accesul raţional la acelaşi acord? Dar asocierea, laolaltă cu eventuale tensiuni lăuntrice, ale gustului şi geniului? Chiar ale frumosului şi artei? Sau tensiunile lăuntrice dintre artele frumoase, la rândul lor mai libere ori mai dependente?

În acest iureş al dedublărilor şi dualismelor, totul poate fi privit asociativ şi disociativ. Kant este, am spus, un critic raţionalist al raţionalismelor, un adept al specificităţii frumosului şi artei, interesat de acest specific cu deosebire de dragul întregirii facultăţilor superioare de cunoaştere. Ireductibilitatea unei facultăţi la altele el o împleteşte cu numeroase substituţii, complementarităţi, sinteze. Toate converg către sistem.

5

Critica raţiunii pure identifică arhitectonica raţiunii pure cu „arta sistemelor”. Prin sistem se înţelege unificarea diverselor cunoştinţe sub cupola unei Idei, ca un întreg articulat, în creştere organică interioară, întărind fiecare parte şi raportarea ei la celelalte părţi, precum şi la scopul lor de ansamblu şi unitar; ceea ce „face ca în cunoaşterea celorlalte părţi să se resimtă lipsa fiecăreia în parte şi să nu aibă loc nici un adaos întâmplător”.

În acest mod de a concepe arhitectonica raţiunii, arta nu reprezintă decât cealaltă faţetă a ştiinţei, o „artă” invocată într-un sens mai vechi şi mai larg, neriguros pentru moderni, dar eficient tocmai datorită cuprinderii ei. Filosofia a tins dintotdeauna spre asemenea orizonturi ample, în măsură să înfrăţească ştiinţa şi arta; iar de când – şi atunci când – disocierile au pus stăpânire pe gândirea modernă, filosoful s-a simţit cu deosebire obligat să realizeze proiecte vaste, retopind segmentele într-o articulare coerentă.

Ce ar putea fi asociat artei în cazul unei rigori critice totale, precum cea iniţiată de Kant şi căreia el însuşi i s-a conformat cu neînduplecare?! Multe, în ciuda primelor aparenţe de ariditate exclusiv logică. Ar fi, de altfel, cazul să renunţăm la opoziţiile facile din timpuri predispuse să uite foste sincretisme şi viitoare sinergii: nu e sigur că logica strânsă şi constrângătoare nu ni s-ar putea destăinui, la un moment dat, în frumuseţea ei, căci nivelele cele mai înalt decantate de conştiinţă mai şi degajează o spontaneitate a lor anume, abstracţia ultimă reîncărcându-se cu o prima sensibilitate, alta decât cea îndeobşte celebrată. Omul ca fiinţă gânditoare, meditând asupra propriilor meditaţii, ar trebui, în genere, să se dezveţe de a concepe extremele numai în mod strict, şi să înveţe să le mlădieze şi medieze. Cum să înţelegem sensibilul la o fiinţă predispusă prin excelenţă cugetării? Dar suprasensibilul – la un cugetător aflat în stare de fiinţare?

Pentru cine va reuşi să pătrundă cât de cât în intimitatea gândirii lui Kant, aceasta se va metamorfoza pe nesimţite din blocul de gheaţă al ştiinţei, impunător sau înfricoşător, într-o desfăşurare pasionantă de idei şi idealuri, convingeri şi opţiuni, toate la un loc asemuibile „artei", unei „aproape opere de artă".

Din subtextul ori supratextul artistic al textului ştiinţific n-am avut posibilitatea să sugerez decât o singură prezenţă, aceea a *dramatismului* inerent derulărilor de „voci" contrastante şi împletite în contrastele lor, o conflictualitate inexpugnabilă a raţiunii, în ciuda purităţii formale în care să fi fost postulată. Un puls inalienabil al contrarietăţilor lăuntrice însoţeşte şi chiar determină exteriorizările raţiunii, fie ele pure speculative ori pure practice, fie mediatoare între acestea. *Drama* e atributal presupusă în raport cu omul şi cu facultăţile lui de cunoaştere, de vreme ce acestea sunt obligate să scruteze *şi* fenomenul, *şi* noumenon-ul, *şi* lucrurile pentru noi, dar *şi* lucrul în sine, acela care nu se ştie când, cum şi prin ce subterfugii (mai degrabă ale raţiunii practice decât ale celei teoretice) ar putea deveni cu adevărat al nostru.

Uşoară nu se dovedeşte nici trecerea de la sensibilitate la intelect, cu atât mai dificil – saltul de la intelect la raţiune, la o raţiune care se vede

obligată la construcţii antinomice iluzorii, înainte de a le putea dezlega şi întrucâtva lua în stăpânire. E ca şi cum omul s-ar afla confruntat cu un nou Sfinx, prin răspunsul la întrebările căruia ar trebui să se determine din nou, să-şi determine destinul, scrutător şi aventuros. Iar răspunsul principal, ca şi în cazul grecilor, va privi, în aceste noi zări ale împlinirii, tot propria-i esenţă, adică menirea sa pe lume, una trudnică şi, tocmai de aceea, meritorie. Omul, aflat în centrul propriilor sale preocupări şi aspiraţii, a constituit dezlegarea enigmei, de la recunoaşterea acelei „revoluţii copernicane" care a pus accentul pe facultăţile sufletului omenesc şi a fost desăvârşită o dată cu descoperirea libertăţii umane legiuitoare şi legiferatoare. Omul, ca extinzându-şi voliţia asupra cunoaşterii, impulsionându-şi raţiunea teoretică prin impactul cu raţiunea practică şi făcând-o astfel capabilă de a depăşi fostele sale limitări, de a transcende limitările sale parcă fatale – nu este oare întreaga această poveste a retroacţiunilor activizatoare o dramă în mai multe acte, în care căderile sunt compensate prin înălţări, dar în care nimic nu prevesteşte o stare paradisiacă inertă, o lipsă totală de conflict?! Dar tensiunea profundă dintre libertate şi lege, care laolaltă irup la suprafaţă prin moralitatea constrângerilor de sine autonome, ca şi prin acordul jucăuş dintre libertatea imaginaţiei şi legitatea intelectului?! Nu e intim dramatic imperativul categoric, menit să statornicească o datorie atât de greu şi atât de necesar de onorat?! Sau zbaterea artei între o perfect liberă frumuseţe şi o perfect liberă moralitate, alternativă care îi rezumă, până la urmă, întreg destinul singular, căci ultima cauză a acestei singularităţi este chiar putinţa de a transfera suprasensibilul etic în sensibilul estetic, în a-l simboliza pe primul în ultimul, printr-o analogie tot profund contradictorie?!

Istoria filosofiei a decelat construcţiile kantiene şi implicaţiile care le menţineau la un nivel antinomic părelnic. În perspectiva a tot ceea ce mai avea să acumuleze dialectica germană, aceste antinomii sunt extrem de fertile în spiritul lor. Retroacţiunile îşi vădesc şi aici eficienţa, precursorii îşi suplimentează valorile inclusiv prin urmaşi. Kant creşte şi el în timp, datorită timpului adăugat. Prin lecturi „dramatice", el se îmbogăţeşte şi ca

intrinsec „dramaturg”. La rându-i, substanţa dramatică se lasă convertită, cu măsura cuvenită, într-alta „muzicală”, sub raportul desfăşurărilor de idei contrapunctate. Cât priveşte „arhitectonica” sistemică, aceasta i-a fost atribuită expres chiar de către autor. Într-adevăr, construcţia ne apare asemenea unui edificiu impunător, de parcă ar fi o catedrală gotică. Monumentalitatea statică fusese mărturisită şi confirmată. Unor urmaşi ea avea să li se dezvăluie însă şi în conversiune dinamică, fie dramatic, fie muzical. Kant va fi asemuit lui Bach, o reciprocă afinitate electivă explorabilă prin varii detalii. În domenii prin excelenţă germane, Bach şi Kant au dus la desăvârşire *arta sistemelor*, câte o arhitectonică specifică, una muzicală, alta filosofică. Un comentator înzestrat va putea „repovesti” cele trei Critici kantiene imaginându-şi-le ca pe o compoziţie savantă: o „artă a fugii”.

Rămâne evidenţa: *Critica raţiunii pure*, *Critica raţiunii practice*, *Critica facultăţii de judecare* alcătuiesc un ansamblu coerent. Coincidenţele sigure dintre filosofie şi ştiinţă, cele posibile dintre amândouă şi arhitectura, dramaturgia, muzica (apartenenţe, totuşi, distincte) izvorăsc, toate, din extraordinarele capacităţi kantiene. Dacă în situaţia cuiva e îndreptăţită presupunerea de a fi elaborat, în partea principală a vieţii sale, o singură „Carte”, în care să poată fi retopite celelalte, această performanţă lui Kant i s-ar putea atribui cu deosebire. Opera unei vieţi este şi Cartea unei vieţi, concepută triadic. La baza acestei unice alcătuiri este aşezată o unică facultate: *raţiunea* – la temelia ei, o unică propensiune umană: *libertatea*. Libertatea de sine a unei gândiri unice a creat o unică arhitectonică în sine legiuitoare.

17 Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969. Traducători: Nicolae Bagdasar, Elena Moisuc.
18 Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972. Traducător: Nicolae Bagdasar.
19 Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1981. Traducători: Vasile Dem. Zamfirescu – *Critica facultăţii de judecare estetice*; Alexandru Surdu – *Critica facultăţii de judecare teleologice*.

WILHELM WORRINGER – ANTINOMIILE UNUI NORDIC

Wilhelm Worringer este un *dialectician speculativ*. Con-strucţiile sale descind din antinomiile kantiene ale raţiunii pure şi ale puterii de judecare, din dihotomiile postulate de Schiller, Hegel, Nietzsche şi prelungite, în secolul al XX-lea, de Spengler şi alţii.

Afirmându-se ca teoretician al artelor plastice (precum Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl) şi nu ca estetician-filosof, Worringer aplică totuşi o metodologie abstractă, meta-artistică; şi nu concepe vreo altă aproximare a fenomenelor istoric constituite şi circumscrise, decât una supra-istorică. Preferând unghiul de vedere al specialistului particular, aplecat cu maximă competenţă asupra câtorva momente ale evoluţiei ornamentului, arhitecturii, sculpturii şi picturii, el reabilitează totodată optica metafizicianului în raport chiar cu aceste zone delimitate. Nu agreează pozitivismul şi pragmatismul. Comparativ cu predecesorii filosofi, avansează meditaţii mai în cunoştinţă de cauză, în posesia unui diferenţiat material documentar. Dar ele pot contraria printr-un speculativism „riguros”, aproape „matematic”, prin ordonarea lor constrângătoare. Zecile de micro-antinomii, derulate şi înnodate metodic, ameninţă cu o altă mecanicitate.

Coexistenţa elementelor istorice şi anistorice, „fizice” şi metafizice, ştiinţifice şi speculative, obiective şi subiective, reale şi ideale, dialectice şi

mecanice o anunţă pasajele în care Worringer îşi destăinuie metodologia. În introducerea la *Formprobleme der Gotik* (a doua sa carte de căpătâi, publicată în 1911, tradusă în româneşte, nu foarte exact, *Geneza şi Natura goticului*), combătându-i pe „reprezentanţii realismului istoric naiv", el „preferă incertitudinea conştientă a speculaţiei conduse intuitiv, conştiinţei nesigure a pretinse metode obiective"; „realităţii istorice" îi preferă „adevărul istoric", care în clipa următoare se dezvăluie ca un adevăr supraistoric, prin „dilatarea eului", „o construcţie auxiliară" „concepută pur ideatic". „Căci toate posibilităţile înţelegerii istorice se situează permanent pe această suprafaţă sferică, care se întinde între eul nostru pozitiv, îngrădit temporal, şi polul său contrar, contrastul direct, care ne este accesibil numai prin construcţia imaginară. Utilizarea unei astfel de construcţii auxiliare abstracte, ca principiu euristic, este cea mai accesibilă posibilitate de depăşire a realismului istoric şi a pretenţioasei sale miopii. Chiar dacă rezultatele ar avea numai un caracter ipotetic!"[20]

Ipotetic până la agnostic, cum va recunoaşte autorul în „cuvântul de încheiere după cincizeci de ani" la *Abstraktion und Einfühlung / Abstracţie şi intropatie*, cu subtitlul *O contribuţie la psihologia stilului* (lucrarea sa de doctorat, redactată mai întâi sub forma unor teze, în 1906, publicată ca disertaţie în 1907 şi în volum în 1908): opunând o afirmaţie alteia, nici una nu a putut fi până la capăt demonstrată, drept care se declară, în ultimă instanţă, gata să depună „mărturia unui agnosticism de neînvins".

Premisele cele mai *certe* (subiective) nasc o finală *incertitudine* (obiectivă). „Istoria evoluţiei artei este rotundă ca şi universul şi nu există nici un pol care să nu aibă polul său contrar. Atât timp cât prin strădania noastră istorică noi nu înconjurăm decât unul dintre poli, pe care îl numim artă şi care totuşi este mereu numai artă clasică, privirea noastră rămâne mărginită şi nu cunoaşte decât acest singur scop." Tânărul doctorand prestabilea astfel programul unei întregi vieţi de cercetare, Teza de bază e fixată la vârsta de numai 25 de ani, cu o rară pregnanţă, care va şi conferi ideilor târzii aparenţa unor variaţiuni pe o temă dată: căci Worringer îşi va reafirma neîncetat ataşamentul faţă de valorile situate la antipodul

clasicismului, îşi va ordona studiile în jurul focarelor tematice de tip „nonclasic”, de la început circumscrise – arta primitivă, orientală, medievală (gotică) şi abstract-modernă (expresionistă). Înconjurul „celuilalt pol”, prin utilizarea „construcţiilor auxiliare”, a trebuit să rămână însă o explorare *ideală*, în ciuda folosirii multor componente *reale*. Peste decenii, vom regăsi aceleaşi obsesii şi îndoieli în articolul *Ars Una?* (1954): gândirea estetică e unilaterală, concepută fiind „într-un dialect grecesc şi într-un fel de a gândi grecesc”; unilateralitatea se cuvină depăşită prin scufundarea „de la aşa-numitul muzeu de artă, la muzeul etnologic”, „înapoi la adâncimi pre-estetice”; dar nu ajungem astfel în opoziţie cu toate explicaţiile ştiute ale artei, chiar la revocarea statutului ei unanim acceptat?

Pornirea constructivă se exersează în demolarea mai tuturor edificiilor recunoscute. Până şi propria clădire, înălţată cu migală, e fisurată de scepticism. Împinsă prea departe pe temeiuri mişcătoare, dialectica pare a se topi în relativism, iar nenumăratele antinomii neîndoielnice generează o imensă îndoială.

De altfel, cele trei etape ale activităţii savantului au, intrinsec şi contextual, o însemnătate vădit descrescătoare: hotărâtoare e contribuţia lui în primul deceniu şi jumătate al secolului, dovadă efectul exploziv al *Abstracţiei* şi apoi al *Goticului*; activ şi unanim recunoscute în anii de după Primul Război Mondial, scrierile sale încep să aibă o eficienţă teoretică şi practică ceva mai diminuată şi sunt treptat depăşite de exponenţii unor noi orientări; prezent prin contribuţii răzleţe după cel de al Doilea Război Mondial, el este venerat ca unul dintre ultimii „clasici” ai istoriografiei artistice germane: destinul atâtor „anticlasici” viguroşi!

Drama teoriei artistice speculative germane cunoaşte prin Wilhelm Worringer unul din actele ei inedite. Îi descriu componentele, spre a surprinde iureşul dedublărilor şi al contrarietăţilor.[21]

1

Intropatia şi abstracţia Pornesc de la fundamentale polarizări teoretice operate de Worringer. Prima este cea dintre *teoria artei* şi

estetica. „O separare categorică între estetica şi teoria obiectivă a artei este […] cea mai vitală cerinţă a unei cercetări serioase în domeniul ştiinţei artelor.” Estetica tradiţională fusese *subiectivă*, teoria modernă a artei trebuie să devină *obiectivă*; estetica se fixase doar asupra artei *clasic-europene*, teoria artei se interesează intens de structurile *neclasic-extraeuropene*; estetica se înrobise conceptului de *frumos*, teoria artei e conştientă de necesitatea depăşirii acestei limitări, tot clasicizante, în direcţia unei libere interpretări *psihologic-stilistice*.

[Revolta împotriva unilateralităţii esteticii vizează un câmp de investigaţie mai larg şi o instrumentaţie mai suplă, în conformitate cu fenomene artistice vechi şi recente, neluate în seamă de către teoreticienii frumosului. Primul enunţ metodologic implică toate preferinţele următoare, faptice şi de gust.]

Întâia opoziţie o naşte pe cea dintre *voinţă* şi *pricepere*, între a *voi* şi a *putea*. Estetica „*materialistă*” („realistă”) concepuse istoria artei ca pe „o istorie a iscusinţei artistice”; teoria *spiritualistă* a artei porneşte „de la premisa psihologică după care putinţa de a crea este numai o consecinţă secundară a voinţei”. „Nu se putea altfel, pentru că nu se voia altfel. Această înţelegere trebuie să stea la începutul oricărei strădanii de a întemeia o psihologie a stilului.” Accentul e mutat de pe *tehnica* (exterioară) pe *sufletul* (lăuntric) al operei, de la latura ei *materială* spre cea *spirituală*. Primitivul a acţionat în felul său specific nu pentru că nu a putut, ci pentru că nu a vrut să acţioneze altminteri, stării lui sufleteşti i-a corespuns acest fel de manifestare, nu altul. „Fiecare perioadă stilistică reprezintă pentru umanitatea care a creat-o din nevoile sale psihice, ţelul voinţei ei şi, de aceea, cel mai mare grad de perfecţiune.”

[Chemarea iniţială spre obiectivitate e îmbinată cu criterii de apreciere subiective. Accentuarea impulsurilor psihice dincolo de meşteşug poate surpa ideea de progres – căci fiecare voinţă îşi e sieşi suficientă şi prin sine justificată; sau poate inversa schema progresivă într-alta regresivă: voinţa cea mai pură şi mai nealterată de „iscusinţă” ar fi fost cea incipientă,

primitivă, şi ea s-ar fi subţiat treptat, datorită ingerinţelor nedorite ale tehnicii.]

Antinomiei *logice* amintite îi corespunde polemica *istorică* purtată de Alois Riegl cu Gottfried Semper. Profesorul vienez, din ale cărui idei Worringer îşi recunoaşte descendenţa directă, a înlocuit abordarea mecanică, tehnică, materială a operei de artă printr-una teleologică, întemeiată pe conceptul „voinţei de artă”, a transformat ştiinţa artei, cu o finalitate pragmatică şi exterioară, într-o disciplină spirituală, orientată spre sine şi propria-i interioritate. Conform acestor premise, Riegl a respins părerea potrivit căreia epocilor „clasice”, de înflorire, le-ar urma în mod necesar momente de criză şi decădere. El a reabilitat detaliat două asemenea perioade „neclasice”, de presupusă „decadenţă” şi „barbarie”: arta romană târzie şi barocul italian postrenascentist. Riegl a refuzat limitarea cercetării la arta elină şi începuturile Renaşterii italiene, ignorarea fenomenului baroc, în mod paradoxal tocmai de către arta germană, nordică, intim înrudită cu barocul, artă care a văzut „în Renaştere ceva fundamental străin, dar în sine armonios; în arta barocă italiană – o apariţie parţial înrudită nouă, dar în sine plină de contradicţii. (Asemănător se pune problema cu arta din timpul diadohilor şi cu arta romană târzie, în opoziţie cu cea clasică)” (*Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908). Riegl a propus să corecteze această inconsecvenţă a culturii germane, s-o depăşească anume în temeiul polemicii la adresa lui Semper: „În opoziţie cu această accepţiune mecanică a esenţei operei de artă, în problemele de artă eu am promovat – după câte se pare primul – una teleologică, prin faptul că am văzut în opera de artă rezultatul unei voinţe de artă bine definită şi conştientă de scopul urmărit, care se impune în lupta cu finalitatea practică, materia primă şi tehnica” (*Die spätrömische Kunstindustrie*, 1901). „Voinţa de artă” a câştigat teren, a fost cu entuziasm preluată de către Worringer, comentată de istorici şi teoreticieni, printre care se numără Ernst Panofsky, într-o analiză vastă şi minuţioasă (publicată în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, din 1920).

[Opoziţia dintre principiul „voinţei”, la Riegl, şi cel al „priceperii”, la Semper, îi apare lui Worringer ca semn şi nucleu al opoziţiei mai cuprinzătoare dintre noul „spiritualism”, vestitor al secolului XX, şi vechiul „materialism” care în veacul al XIX-lea se încetăţenise ca reacţie la estetica speculativă „clasică”. Ne-am afla, cu alte cuvinte, în preajma desăvârşirii unei duble negaţii, în virtutea căreia istoria şi teoria artei, îmbogăţite prin cunoaşterea mai adecvată a zonelor anterior prea sumar cunoscute, şi-ar asuma revenirea, pe spirală, la o metodologie psihologică, ideală, spirituală. Întoarcerea comportă riscuri, va concede însuşi Worringer, în acele pasaje ale studiilor sale în care îşi va declina certitudinile sau îşi va recunoaşte agnosticismul de principiu în raport cu starea de fapt a artei primitive, orientale, medievale, moderne, sau în raport cu statutul de ansamblu al activităţii artistice.]

De vreme ce contează doar „voinţa de artă”, „voinţa de plăsmuire”, „energiile plăsmuitoare de formă”, urmează delimitările între *independenţa ideală* şi *dependenţa de real*, înţelese ca delimitări între *valoarea estetică* faţă de *instinctul de imitaţie*. Istoria instinctului de imitaţie ar fi „o istorie a îndemânării manuale, fără importanţă estetică”. Satisfacerea nevoii elementare a omului de a imita natura „n-are în principiu nimic a face cu arta”, esenţa căreia constă, dimpotrivă, „în valorile sale de fericire”. Arta e străină fidelităţii şi naturaleţii mereu crescânde a imitaţiei, ea se explică nu prin influenţe exterioare, ci doar prin ea însăşi, *intrinsec*, nu *extrinsec*, prin valori *formale*, nicidecum de *conţinut*. Nu poate fi recunoscută drept autentică arta care „nu ştie să exprime ceea ce are de spus cu mijloace pur formale, ci degradează aceste mijloace făcându-le purtătoare ale unui conţinut literar care se află dincolo de efectul estetic, luându-se astfel specificul lor”. Arta nu caută „interesantul”, „emoţionantul” sau „adevăratul”, acestea justificându-se toate doar în raport cu viaţa. Arta înseamnă autoexprimarea liberă a „voinţei de formă”: „se poate vorbi mereu numai de o estetică a formei”.

[Consonant altor orientări din epocă – precum atacurile lui Clive Bell sau Roger Fry la adresa „literaturizării” –, autorul caută să elibereze valorile

estetice de aluviunile impure, supralicitate de către estetica naturalistă. Efortul de „purificare” urmăreşte autonomizarea artei de conţinutul vieţii reale, de subiectele şi emoţiile „literare”. Excluderea „imitaţiei” din sfera esteticului va facilita deducţia după care o anumită artă primitivă, cea la vedere imitativă, iese, ca „pre-artă”, din sfera preocupărilor proprii.]

Fundamentalul „dualism al trăirii estetice” constă în „nevoia de intropatie” şi „instinctul de abstractizare”. Teoria intropatiei a lui Theodor Lipps, plăcerea estetică echivalentă cu autodesfătarea obiectivată, are punctul său arhimedic „numai pe *unul* din polii simţirii artistice omeneşti” şi corespunde doar experienţei limitate „a artei greco-romane şi a celei occidentale moderne”. Polul opus îl constituie teoria abstractizării, întemeiată pe modelele pre- şi extra-clasice.

[Iată *alfa şi omega* lui Worringer. Totul porneşte de aici, revine aici. Ulterior, el va demonstra că omul se savurează pe sine chiar şi în obiectul abstract, sau invers, că procesul intropatiei presupune o generalizare, şi ea abstractă. Punţile aruncate între cele două „estetici” autorul le va submina apoi din nou, disjungerea lor fiind laitmotivul întregii sale activităţi. De altfel, Johannes Volkelt, unul dintre teoreticienii „intropatiei”, apărându-şi concepţiile de Worringer, a refuzat să admită existenţa vreunei opoziţii dintre arta abstractă şi tendinţa către intropatie (în *Das Ästhetische Bewusstsein*). Iar Lucian Blaga, vizibil influenţat de Worringer, i-a reproşat totuşi acestuia (în *Probleme estetice*, 1924), nediferenţierea intropatiei cognitive de cea estetică, a abstracţiunii cognitive de cea estetică; după cum (în *Artă şi valoare*, 1939) a obiectat şi împotriva diferenţierii excesive a celor două porniri: „Intropatiei, abisal dirijată de liniile de forţă ale unor categorii speciale, îi revine un rol însemnat şi în ceea ce, cu un termen cam penibil, se numeşte «artă abstractă». Nu există, propriu-zis, artă abstractă. Deosebirea pe care Worringer a ţinut s-o facă între intropatie şi abstracţiune în artă, trădează o concepţie foarte neînchegată, sub unghi filosofic”; „[…] intropatia intervine şi ea în structura operei gotice şi nu e de loc surghiunită, după cum se îndârjeşte un Worringer”.]

„Aşa cum instinctul de intropatie, ca premisă a trăirii estetice, îşi găseşte satisfacţia în frumuseţea organicului, tot aşa instinctul de abstractizare îşi află frumuseţea sa în anorganicul care neagă viaţa, în domeniul cristalin, în general vorbind în orice legitate şi necesitate abstractă.” Avem, pe de o parte, *fenomenul complex*, *dinamic*, *accidental*, *relativ*, *natural*, iar, pe de alta – *esenţa simplă*, *necesară*, *absolută*, *artificială*. „Vitalităţii generale organice”, „bunului plac al organicului” i se opune legea moartă, înrudită matematicii, preferând linia simplă şi dezvoltarea ei geometrică, suprafaţa plană, forma individuală, şi suprimând cu severitate reprezentările spaţiale, diversităţile şi diferenţierile vii. Omul se înstrăinează de sine prin ambele impulsuri, dar, „în pornirea spre abstractizare, intensitatea instinctului de autoînstrăinare este incomparabil mai mare şi mai consecventă”.

[Aparent impasibile, aceste delimitări nu ascund simpatia pentru abstracţia pură sau puritatea abstractă, considerată a fi în toate privinţele „mai mare şi mai consecventă”. Echilibrul bipolar cedează locul opţiunii polare, precum în explicitarea următorului inel al lanţului antinomic.]

La începutul oricărei arte se situează abstractizarea – nu concreteţea intropatiei –, care îl eliberează pe primitiv de „confuzia impenetrabilă a fenomenelor vieţii”. Confruntat cu „o imensă teamă spirituală faţă de spaţiu”, primitivul obţine fericirea nu prin *cufundarea* în lucrurile exterioare, pe care nu le pricepe, ci prin *smulgerea* obiectului din arbitrar: numai eternitatea, „cu valorile sale *absolute*”, îl poate calma! Abstractul îi asigură *cosmicitatea* (*ne*-panteistă), *liniştea instinctuală* (*pre*-intelectuală, *a*-logică, *i*-raţională), *certitudinea* („dincolo de cunoaştere” şi de „strălucitorul văl al Mayei”). „Aceste forme abstracte, legice sunt, aşadar, singurele şi cele mai înalte în care omul poate să se odihnească faţă de uriaşa confuzie a imaginii lumii.” Ulterior, „stilul cel mai perfect în legitatea sa” va fi compromis prin „trufia ştiinţei”, iar apoi intelectul va fi obligat să-şi recunoască neputinţa şi se va retrage în faţa căutărilor abstracte (*post*-raţionale) ale epocii moderne.

[Ipoteza primordialităţii istorice a „voinţei abstracte” o vor amenda ulterioare descoperiri arheologice. Nu priveşte însă ideea derutei, cu refugiul în abstract, mai degrabă o stare de spirit târzie, reproiectată asupra primitivului?! Şi nu serveşte contrarietatea dintre spiritul abstract şi intelect mai degrabă unor tendinţe de la începutul secolului XX, decât celor străvechi?! În orice caz, autorul ajunge la apologia primitivităţii. Opinia potrivit căreia toate epocile de artă sunt valoric egale, fiindcă sunt *în sine* justificate, Worringer o mai şi revocă treptat, în măsura în care introduce în discuţie o justificare *din afară*, din sfera idealului împărtăşit, situat la antipodul idealului clasic-european.]

Pentru Worringer „în sfera noţiunii de stil pot fi concentrate acele elemente ale operei de artă ce-şi găsesc explicaţia lor psihică în nevoia de abstracţiune a omului, pe când noţiunea de naturalism cuprinde toate elementele operei de artă care rezultă din instinctul de intropatie”. Intropatia şi abstracţia sunt *mobilurile* artei, naturalismul şi stilul – *produsele* lor. *Naturalismul* plastic şi *realismul* literar urmăresc „viul organic” (nu „viul natural”), „apropierea de autenticitatea organică” (nicidecum imitarea unui model natural). „Bucuria pentru forma organică” constituie farmecul Antichităţii şi al Renaşterii, două epoci, pe care îşi întemeiase concluziile estetica tradiţională. Dimpotrivă, *stilul* preferă anorganicul cristalin, geometric, fix, pur, necesar, linear, plan, etern şi liniştitor. *Elenul* se încrezuse în intimitatea dintre om şi lume, fusese panteist, antropomorf, senzual, raţionalist. *Egipteanul* preferase cosmicitatea, profunzimea, transcendenţa, mântuirea (de „teama de spaţiu”). Arta unuia e copilăroasă, nevinovată, frumoasă; a celuilalt – gravă, copleşitoare, măreaţă.

[Eliberarea „naturalismului” de „natural” se poate greu proba, chiar dacă vizează o reabilitare parţială a artisticităţii realiste. Opoziţia faţă de „mimesis” se face simţită însă şi în aprecierea realismului. Agreat e îndeosebi „stilul” abstract al primitivului sau al egipteanului. În cărţile ulterioare *Abstracţiei* vor fi mai rar identificate „stilul” şi „voinţa abstractă”, deşi, într-un plan general, „filosofia stilului” preconizată de Worringer va continua să fie, în esenţă, o filosofie a artei abstracte.]

Despre transcendenţa şi imanenţa artei[22] rezumă şi împlineşte şirul antinomiilor teoretice de bază. Autorul respinge din nou estetica frumosului şi a artei clasice, cu atât mai hotărât concepţiile post-aristotelice despre imitaţie, în numele tipologiilor opuse („omul preistoriei americane", „omul oriental vechi", „omul gotic") şi a temeiurilor mai înalt metafizice ale acestora. Arta e şi acum explicit corelată religiilor. Epocilor clasice, echilibrate, senine le corespund religiile *imanenţei*, politeismul, panteismul, monismul, antropomorfizarea lumii. La antipodul cucerniciei faţă de lume se află teama de ea şi nevoia de mântuire, exprimată deopotrivă în religiile şi în artele *transcendente*. Artei frumoase, vitale, luxuriante îi ţine cumpănă, în căutarea liniştei veşnice, arta transcendentă. Ea se reduce „la o dezorganizare a organicului, adică la o convertire a variabilului şi condiţionalului în valori absolute ale necesităţii". Prin constituţia sa psihică, *occidentalul* urmăreşte „bucuria artei"; *orientalul* tinde instinctiv spre bucuria „dezorganizării şi a negării vieţii". De unde şi chemarea finală: să nu stăruim în limitarea noastră europeană!

[Lărgirea şi depăşirea tiparelor vest-europene i-a preocupat pe mulţi artişti şi teoreticieni ai vremii. Posibilele zone noi au urmat opţiuni şi interese variate. În arta extra-europeană puteau fi descoperite şi probe favorabile imanenţei. Worringer se numără însă printre adepţii transcendenţei, numeroşi în epoca sa. Unii vor ajunge istorici ai religiilor vechi şi orientale. Preocupările lui Worringer se păstrează artistice, dar cu o accentuată coloratură religioasă. Gustul pentru transcendent îl recomandă şi pe teoreticianul goticului ca filosof al artei, în subsidiar şi ca filosof al religiei. Şi, în ciuda numeroaselor excursii istorice, îl defineşte ca metafizician. Cu eventuale rezerve ulterioare, precum cea formulată de G. Călinescu: „definiţiile curat stilistice, în sens filosofic, suferă" „de prea mult arbitrar metafizic" – subsolul pasajului respectiv, din studiul *Romantism, clasicism, baroc,* trimiţând anume la principalele două cărţi datorate lui Worringer.]

2

Clasicul şi goticul

Worringer ţine să reabiliteze epocile neclasice; iar „stilul gotic a pretins cel mai puternic această reabilitare”. Principala sa confruntare, clasic *versus* gotic, el o întemeiază pe alte două opoziţii istoric premergătoare, dintre clasic şi primitiv, dintre clasic şi oriental. Antichităţii greco-romane (ulterior, doar latinităţii) şi Renaşterii italiene el le opune succesiv trei stadii, tipuri, stilistici şi psihologii, completate apoi printr-o a patra zonă, cea modernă, toate urmărind nu „lumea dinăuntru” ci „lumea de dincolo”.

[În termenii dihotomiei promovate de către Tudor Vianu: Worringer continuă şirul gânditorilor „înalţi”, opuşi celor „adânci”; admiraţia i-o stârneşte nu *adâncirea* în real, ci *înălţarea* ideală.]

„*Omul primitiv*” nu este locuitorul unui ţinut poetic-paradisiac, ci prizonierul prozei înspăimântătoare, marcat de „dualismul absolut” şi „relaţia de teamă” cu lumea. El nu imită realul, nu se joacă, nu se desfată, ci caută scăparea în abstract, simbolic, anorganic, geometric şi stereometric, nefigurativ şi inexpresiv, simplificat şi transcendent. „Arta ornamentală primitivă este exorcizarea spaimei […] faţă de lumea înconjurătoare incoerentă […].” (Lucian Blaga va apăra acest punct de vedere împotriva lui Sydow, care atribuia primitivului o completă linişte şi armonie interioară.) Respectivul capitol din *Gotic* reia consideraţiile *Abstracţiei* despre „arta ornamentală”. Istoric, „stilul geometric a fost primul stil artistic”, anti-imitativ şi anti-naturalist, vizând nu modelul, ci legea lui, anorganic-cristalin. Totul porneşte de la ornamentarea lineară, pur-abstractă, urmată de cea vegetală şi animală, mai întâi cu incipiente valenţe intropatice în cadrul dominantei anorganice (contează nu planta, ci legea ei de organizare), apoi cu „minunate echilibrări între elementele abstracţiei şi intropatiei”.

[Preferinţa pentru ornament data în estetica germană de pe vremea lui Kant, deşi antinomiile acestuia o şi contrabalansaseră. Acum, cu toate că balanţa ţinteşte reechilibrarea, trecerea de la linear la organic e suspectată, în fapt, de involuţie. Postulatul incipientei abstractizări maximale va fi

stăruitor apărat cu argumentele antropologilor. Această luptă va culmina cu acea „scriere de apărare” din 1959, împotriva picturii rupestre a ultimei perioade glaciare, „atât de surprinzător impresionist-naturalistă”. Am mai remarcat că, pentru a susţine ideea unui „primat absolut al geometric-abstractului în cazul începutului artei”, Worringer împingea, în postfaţa amintită, pictura rupestră în *pre*-istoria artei.]

„*Omul clasic*” înseamnă echilibrul, ordinea. „Haosul devine cosmos”, adâncimea şi măreţia se preschimbă în frumuseţe şi veselie, dualismul absolut şi transcendenţa absolută cedează în faţa imanenţei unei divinităţi laicizate şi a organicei încorporări umane într-o lume conştient acceptată. Religia e şi ea „înfrumuseţată”, în dauna puterii sale suverane, sau înlocuită prin ştiinţă şi filosofie, la rândul lor identificate. Spiritualismul anterior suprasensibil e armonizat cu sensibilul, totul se însufleţeşte, triumfă sentimentul vital, autodesfătarea obiectivată, beatitudinea contopirii cu fenomenul, viul, organicul.

[Schiţa clasicului e cea clasică, netradiţională doar prin subsumarea ei unui discret semn minus: „trufia antropocentrică degenerează organul pentru dualismul profund insurmontabil al existenţei”. Amendamentele vor viza, de aceea, restrângerea acestui teritoriu, smulgerea din el a tot mai multe zone „neclasice”.]

Tendinţa recuperării *neclasicului din clasic* se accentuează. *Abstracţia* privea încă arta clasică greacă drept un „extrem de fericit rezultat” de echilibrare între abstractul stil *dipylonian* şi naturalismul *micenian*; în cadrul ei se distingea totuşi „vraja legităţii rigide abstracte” a templului *doric* de intropatia senină de tip *ionic*; pe de altă parte, dezvoltarea „ideii de stil sculptural” – centrală la greci – era subordonată anorganicului atemporal. Primatul organicului era recunoscut, totuşi, în fazele târzii, cele ale decăderii lumii elene. În 1924, articolul *Spirit elen – spirit roman* reafirmă preponderenţa intropatiei la greci („căci, odată pentru totdeauna, noi numim grecesc acest ritm şi această respiraţie a vieţii”), dar opune infinit fluidei deveniri elene fixitatea latină, încremenirea romană „în temniţa formei fixe, neschimbătoare”, de „o claritate plată şi rigidă”.

Goticul e încă racordat la „spiritul rigid al anticvei latine”. În cartea *Grecia şi goticul*. *Despre universul elenismului*, din 1928, şi în articolul *Elenismul şi goticul*, apărut un an mai târziu, opoziţiile îşi schimbă locurile: goticul e opus latinităţii şi substanţial apropiat deschis-ascunsei lumi greceşti. În ultimă instanţă, elenismul e transfigurat în precursor al neclasicului Ev Mediu.

[Goticul medieval planează tot mai mult chiar şi asupra consideraţiilor despre Antichitate, lumea formelor mediteraneene e tot mai explicit subordonată preferinţelor nordice – motiv pentru care, în titlul acestui paragraf, printre adversarii clasicului n-am mai simţit nevoia să-l cităm nici pe omul primitiv şi nici pe…]

…„*Omul oriental*”, situat nu *înaintea* cunoaşterii, precum primitivul, ci *după* cunoaştere, *deasupra* ei. De cealaltă parte a ciclului evolutiv, orientalul recucereşte dualismul, transcendenţa, sentimentul nimicniciei şi – în raport cu el – sentimentul sublimului. Fetişismul surd al omului primitiv e înlocuit prin „mistica profundă” a orientalului, exteriorizată, din nou, printr-o purificare mântuitoare, rigidă, inexpresivă, abstractă, plană. Worringer localizează această metafizică în arta egipteană cu deosebire, dar şi în cele semită, islamică, bizantină. „Grecia şi Egiptul” sunt „considerate ca reprezentanţii cei mai riguroşi ai unor concepţii opuse despre lume”. Lupta reprezentării plane cu relieful presupune, încă de la piramida egipteană: coeziunea maximală a materiei; introducerea forţată a obiectului în legitatea geometrică sau cubică; simularea unei reprezentări plane în chiar interiorul tridimensionalităţii. Creştinismul bizantin oscilează îndelung între tradiţia eleno-organică şi egipteano-abstractă, face concesii elegantei frumuseţi greceşti, dar, sub influenţele islamice, înclină balanţa în sens opus. Astfel, creştinismul timpuriu recuperează, prin mijlocire semitică, bizantină, islamică, valorile plane, anorganice, cristaline ale artei egiptene: *quod erat demonstrandum*!

[Suntem conduşi spre fundamentala dihotomie creştin *versus* clasic. Vechiul şi Noul Testament au fost şi vor mai fi adesea opuse *Iliadei* şi *Odiseii*, numeroşi exegeţi ai secolului XX situând filiaţia biblică la

antipodul celei homerice. Astfel, spaţiul mediteranean este dedublat în „voinţe artistice” antinomice; desăvârşirea ne-cla-sicului antic şi „sudic” e proiectată în arta creştină, medievală, „nordică”.]

În conformitate cu premisele expuse, Worringer recunoaşte în extinderea „noţiunii stilistice de gotic” scopul cercetărilor sale. „Repetăm aşadar că – după părerea noastră – arta întregului Occident, în măsura în care nu participă la cultura antică a Mării Mediteraneene, a fost gotică după caracterul său cel mai profund şi că a rămas astfel până la Renaştere, acest mare episod al evoluţiei nordice […].” Conceptul psihologic de „*stil gotic*” depăşeşte noţiunea de „*?coal? gotic?şcoală gotică*”, iar o formă de voinţă largă îşi găseşte expresia clară în goticul istoric matur. Geometrismul primitiv şi oriental, slăbit şi modificat pe parcursul înfruntării dintre stilurile din Micena şi din Dipylon, ionic şi doric, grec şi roman, roman şi creştin, ajunge din nou un bun comun al popoarelor ariene. Şi, deşi nu singurii purtători ai acestei dispoziţii psiho-stilistice, „germanii sunt condiţia *sine qua non* a goticului”.

[Dedublarea goticului într-o noţiune generală şi una particularizată va favoriza mutaţii de planuri, amplificarea unei experienţe restrânse sau, dimpotrivă, localizarea unei preferinţe de ansamblu. Oricum, ambele deplasări accentuează contribuţia germană la arta medievală, până la înglobarea în „germanic” a întregii evoluţii post-antice din Europa de Vest, inclusiv a goticului francez. Stihia germană îşi pune amprenta asupra „evoluţiei nordice”, în care Renaşterea e redusă la un „mare episod”.]

Câte un capitol din *Abstracţie* şi din *Gotic* se explică reciproc: *Arta nordică prerenascentistă* şi *Goticul tainic al ornamentării nordice timpurii*. Ambele dezbat pendularea goticului între anorganic şi organic, victoria anorganicului anti-elen şi apoi victoria organicului renascentist, de tip elen, deci anti-gotic. Nordicii fuzionează intim cu natura (ca şi grecii), dar în virtutea unui sentiment cosmic înalt (ca orientalii), situat nu deasupra ci înaintea cunoaşterii. Ei sunt urmaşii inconsecvenţi ai orientalilor, dualismul lor faţă de natură e indiscutabil, dar – comparativ cu cel propriu egiptenilor – insuficient, mistica lor abstractă e subţiată de efectele raţionalismului

roman. „[…] pe o bază anorganică, o mişcare intensificată. Aceasta este formula categorică pentru tot nordul Evului Mediu.” Goticul „face abstractul expresiv”, realizează o formulă *hibridă*, care nu este o efectivă *sinteză*. El reprezintă „cea de a treia posibilitate”, amestecul impur dintre piramida egipteană şi templul grec, dintre valorile abstracte şi apelul către intropatie. Câştig de cauză în această confruntare şi înfruntare revine, o vreme, linearităţii, o situaţie în care „nu ne întâmpină viaţa unui organism, ci a unui mecanism”. Liniamentul nordic este vioi, dar nu organic, vioi în pietrificare; agitaţia, palpitaţia, febrilitatea rămân atributele unei mişcări nefireşti, nesenzoriale, spirituale, sublime. Se menţin astfel doar pentru un timp, fiindcă în naturaleţea renascentistă va sucomba, o dată cu goticul, şi ultimul „stil” artistic propriu-zis. Iar cercetătorul „cu mare tristeţe va rămâne conştient de ceea ce s-a pierdut pentru totdeauna din marile valori consacrate printr-o uriaşă tradiţie, pierdere provocată de victoria organicului, a naturalului”.

[Worringer oscilează între recunoaşterea hibridităţii goticului şi voinţa de recuperare a purităţii abstracte. El *ştie* că statica monumentalitate egipteană nu mai poate să persiste într-o Europă împlinită sub oblăduire greco-romană; el *crede*, dimpotrivă, numai în capacităţile de împlinire ale „uriaşei tradiţii” anorganice. E cauza pentru care caută din răsputeri să refacă o nouă dihotomie în interiorul expresivităţii vii, distingând de *clasica frumuseţe a expresiei* o cu totul altă vioiciune, de natură suprasensibilă, spirituală: *gotica putere a expresiei*.]

Polii recâştigaţi sunt *vioiciunea organică* şi *vioiciunea spirituală*, fericirea afinităţii elective, a armoniei cu natura, şi ţâşnirea spiritului, elementară, autonomă, măreaţă, cutremurătoare. Antiteza dintre clasic şi gotic „are nevoie de o examinare mai amplă, mai amănunţită”, ne spune autorul şi desfăşoară metodic etapele şi formele voinţei de artă preferate.

[Rezum principalele date istorice şi logice, lărgindu-le doar cu unele mărturii ulterioare.]

„Destinele voinţei gotice de formă” sunt lămurite prin raportarea la formele de stil străine, mai ales la arta romană de coloratură clasică. Apar

diverse amestecuri şi încrucişări, momente de coexistenţă sau colaborare, cu o prevalenţă sau alta. Fazele acestei dezbateri sunt: arta provincială romană, arta popoarelor migratoare, arta merovingiană, arta carolingiană, arta romanică şi arta gotică, apoi stadiul renascentist, barocul şi rococoul. În această succesiune, goticul e privit în sens restrâns, ca „şcoală”, împresurată de forţe în mai mare măsură hibride. „Stilul romanic este, la fel cu barocul, încercarea de manifestare a unui gotic cu mijloace improprii, adică numai organice.” Romanicul este impuritatea gotică premergătoare goticului propriu-zis. Urmează victoria acestuia din urmă, prăbuşirea sa în structurile europene ale Renaşterii, diluarea transcendentului religios în ultramontanismul cultural, în transalpinismul umanist; apoi, „umanismul cedează Reformei”, care, tot la un nivel impur, recâştigă valorile abstracte, prin baroc. „Stilului transcendent al goticului, după intermezzo-ul Renaşterii, îi urmează aşadar din nou un stil transcendent, barocul”, ultima învolburare a voinţei nordice de formă, definitiv stinsă (până la expresionism, adică nedefinitiv totuşi) în spirala jucăuşă a rococoului.

[Reţin nuanţarea înfruntării dintre *Nord* şi *Sud*, deşi noile polarizări nasc şi ambiguităţi. Astfel, impulsul de abstractizare al „şcolii” gotice este socotit, în comparaţie cu alte orientări, ca fiind uneori mai consecvent, alteori mai inconsecvent. Stilul romanic e mai „sudic” decât goticul, dar mai „nordic” decât stilistica veche creştină; el premerge monumentalitatea gotică, dar se dovedeşte mai accentuat monumental decât goticul. „Corpul străin” e când Renaşterea, într-o dezvoltare abstractă, când goticul – într-una clasică. Renaşterea germană nu e de fapt renascentistă: prea intropatică pentru Germania, ea rămâne prea abstractă pentru Italia. Transalpinismul german nu e germanic, iar barocul instaurat după Reformă e stilul iezuiţilor antireformatori etc. etc.]

„Şcolilor” succesive le corespunde şi mutaţia de la stadiul *ornamental* (timpuriu) la cel *arhitectonic* (târziu), cu toate că linearitatea continuă să determine şi construcţia nordică. În ornamentul gotic domneşte repetiţia (nu simetria), multiplicarea (ne-adiţională), stihia melodică (nu plastică), mişcarea imaterială, infinită, labirintică, mecanică, intensificată, asimetrică

şi acentrică (nu starea de linişte), care obligă la dăruire şi buimăceşte (în loc să bucure). Motivelor vegetale organice li se opun ornamentele animale abstracte, de o linearitate fantastică. Treptele confruntării ornamentului animal cu realitatea sunt mai întâi dualismul absolut, apoi jocul ireal al liniilor şi dispariţia realităţii în acest joc. De la „voinţa aprioricǎ de formă în puritate paradigmatică” parvenim la unirea limbajului abstract al liniilor cu realitatea (atenţie: nu cu natura). „Astfel se ajunge la efectul dublu, respectiv efectul hibrid, specific întregii arte gotice: pe de o parte, cea mai pătrunzătoare înţelegere directă a realităţii, pe de altă parte, un joc ireal şi fantastic al liniilor, care nu se supune nici unui obiect şi trăieşte din propria sa expresie.” Întrepătrunderea extremelor defineşte şi tratarea gotică a veşmântului (unirea dintre faţa reală şi vestimentaţia ireală), ca şi linearitatea desenului la Holbein sau Dürer, în care reproducerea realităţii fuzionează din nou cu jocul abstract al liniilor. Clasicul şi goticul se recunosc finalmente în Michelangelo – culme a expresivităţii organice – şi în Dürer – pisc al energiilor spirituale.

[Extirparea „naturii” din „realitate” e greu să fie împinsă până la extirparea „realităţii” din „abstract”. Schiţa istorică *De la ornamentarea animală până la Holbein* a fost nevoită să accepte chiar „reproducerea realităţii”, sau măcar amalgamarea valorilor reale cu elementele spirituale de expresie. Grünewald, Holbein, Dürer sunt numiţi mari solitari din cadrul Renaşterii şi al umanismului german, iar cel din urmă – martirul conflictului dintre două lumi artistice. Tragismul şi măreţia sa – în genere ale omului nordic – ar consta în afirmarea concomitentă a fericirii în delir şi a unei armonii ademenitoare. Înseamnă că la cel mai „nordic” grafician şi pictor există suficiente impurităţi „sudice”.]

Întrerup pentru moment demonstraţia din *Goticul*. Studiul *Ilustrarea de carte veche germană* (1912) relevă ca „punct suprem al dezvoltării” – după tipăriturile din Bamberg, Augsburg, Ulm, Köln, Mainz, Nürnberg, Basel, Strassburg, Lübeck – activitatea de ilustratori a lui Dürer şi Holbein, principali reprezentanţi ai artei germane a *expresiei* („*Ausdruckskunst*”), aflată la antipodul artei italo-renascentiste a *reprezentării*

(„*Darstellungskunst*”). La rândul lui, articolul *Apocalipsul lui Dürer* (1923) reafirmă înrudirea „omului nordic” cu „omul semit”, ambii iremediabil opuşi „omului grec”. Dürer desăvârşeşte spiritualitatea germană a gravurii de lemn, adică „a iraţionalului, a grotescului, a bogăţiei de ocoluri, a misterului”. Linia düreriană e patetic iraţională, încordată, măreaţă, expresivă, dramatică, masculină, nemăsurat fantastică şi absurd vizionară, născută din constrângere şi necesitate întocmai ca apocaliptica iudaică. „Pasionalitatea şi supraîncălzirea iudaică a spiritului se întâlnesc cu furia de expresie a sufletului nordic, gotic în veci […].” În omagiul adresat lui Wölfflin în 1924, la a 60-a aniversare a „maestrului”, Worringer vorbea de familia clasicilor născuţi departe de patria clasicismului, dornici să altoiască nordicul lor simţ etic pe valorile estetice sudice. Întemeindu-şi sensibilitatea pe arta clasică, umanistul german Wölfflin a ştiut să depăşească graniţele acestei arte, spre baroc şi Dürer: „la Dürer exista doar, într-o idealitate tipică, acea predestinată controversă între omul Nordului şi cel al Sudului, care a şi conferit propriei sale vieţi o încordare polară” (în volumul *Fragen und Gegenfragen*, 1956).

[Caracterizarea confratelui îl caracterizează şi pe comentator: maestru din temelii „dürerian”, Worringer şi-a întemeiat existenţa pe tensiuni polare, depăşind graniţele socotite intangibile de către predecesorii săi clasici şi clasicizanţi. Dar, în cadrul aceluiaşi sistem de contradicţii tipic „german”, pe cât Wölfflin îşi prelungeşte simpatiile într-o direcţie „sudică”, pe atât Worringer o privilegiază pe cea „nordică”. Dovada o găsim în chiar *Apocalipsul lui Dürer*, articol care, pe lângă succesive echivalări mai categorice decât cele anterioare, fiind lipsite de componente hibride (Dürer = gravură de lemn = expresionism linear = iraţionalitate patetică = spirit germanic = substanţă apocaliptică = putere vizionară iudaică), mai şi supralicitează „masculinitatea de oţel” germanică, într-o exaltare de rău augur. Finalul îl apropie pe Dürer de Stefan George. Dar paradoxala desluşire a eroismului pur „arian” din tradiţiile iudaice este contrară exacerbării care va triumfa, oficial, exact peste un deceniu.]

Psihologul stilului corelează lesne formele aceleiaşi voinţe. Liniile încâlcite ale ornamentaţiei animale trec, pentru el firesc, în statuile catedralei şi în catedrală însăşi. O frază latină logic-pozitivă îl ajută să identifice „*concepţia de construcţie a clasicismului*”, după cum ritmica neliniştită, cioturoasă, hipertrofiată a unui vers din Hildebrand: „*percepţia de construcţie a goticului*”. Principiile de construcţie sunt polarizate însă mai ales de *sculptura elenă* şi *arhitectura gotică*. Ca echilibru între gândire şi expresie, raţiune şi senzorialitate, necesitate logică şi organică, sculpturalitatea greacă se preocupă de o corporalitate compactă, delimitată, solidă, închisă, substanţială, comprehensibilă (în ciuda deosebirii dintre doricul sublim, grandios, dramatic, „nordic”, şi ionicul frumos, suplu, senin, „mediteranean”). Arhitectonica gotică preferă beţia spiritului, nebunia logică, risipa raţiunii în scop iraţional, optează pentru „o furie constructivă” în şi pentru sine, fără obiect şi fără scop practic; prin ea triumfă necesarul constructiv (nu organic), vertical (nu orizontal), infinit (nu mărginit), osificat (nu viu), în pofida pietrei (nu din piatră).

[Hegel opusese sculpturii clasice o premergătoare arhitectură simbolică şi ulterioarele pictură–muzică–literatură romantice. La Worringer, „simbolicul” şi „romanticul” fuzionează într-un „anti-clasic” arhitectural: grecul sculpturalizase nu doar literatura ci şi arhitectura, germanul arhitecturalizează (muzicalizează, vor spune alţii) nu numai literatura ci şi sculptura. Revenim la una dintre cezurile fundamentale ale esteticii germane, între „muzică” şi „plastică”, „poezie” şi „proză”, „expresie” şi „reprezentare” sau, pe alt plan, între „romantic” şi „clasic”, „sublim” şi „frumos”, „sentimental” şi „naiv”, „dionisiac” şi „apolinic”.]

În plan practic, goticul se emancipează de concepţia clasică în măsura în care învinge rotunjimea coloanei, cu funcţia ei de susţinere, boltirea plasticizatoare, forţa gravitaţională a plafonului. Expresia imaterială de mişcare o accentuează bolta cilindrică dreaptă, apoi bolta în cruce, cu unitar accent vertical, şi susţinerea bolţii graţie propriilor ei nervuri. Introducerea arcului în ogivă înlătură orice carnaţie în prisos, favorizează linia ireală în înălţime, năzuinţa spre cer. „Întreaga clădire se înalţă în fericita conştiinţă

de a fi fost eliberată acum de orice greutate a materiei, de orice constrângere pământească.” Spaţiul devine spiritual şi insesizabil în sine, un fortissimo al muzicii spaţiale, şi produce fiorul veşniciei, un activism neînfrânat, ameţeală şi vârtej. Sinonim exterior al îmbătării spirituale, verticalismul se impune treptat de la bazilică la catedrală, de la stilul roman (încă apăsat, încătuşat) spre goticul istoric şi cel ideal, mintal eliberat de impurităţi. Goticul francez e mai echilibrat şi organic, cel englez – mai rece şi jucăuş, cel german – deşi hibrid, precum însuşi protestantismul – mai apropiat modelului: „ţara culturii gotice pare nordul germanic”.

[Worringer îşi subordonează rafinatele observaţii particulare patosului de ansamblu, detaliile *tehnice* rămân secundare în raport cu *filosofia*, „*fizica*” e slujnica *metafizicii*, în obiect şi metodologie. Slăvită multilateral este anume unilateralitatea gotică, cea care nu se putea desăvârşi pe baza „unui fericit amestec rasial” francez şi a unei corespunzătoare simţiri renascentiste, ci numai pe terenul purităţii germane. În această interpretare, voinţa de formă supranaţională cunoaşte, prin însăşi esenţa ei, o apoteoză naţională.]

Voinţa formativă gotică elogiază deci *neliniştea*, după cum refuză, succesiv: *liniştea* lipsei absolute de cunoaştere, ca în cazul primitivilor; *liniştea* absolutei resemnări în faţa imposibilităţii cunoaşterii, ca la orientali; *liniştea* credinţei consolidate în cunoaştere, ca la clasici. Dezechilibrul nu se lasă depăşit prin cunoaştere sau transfigurat într-un echilibru metafizic, ci îşi rămâne mereu fidel, adică patetic, extatic, fantastic, isteric, sălbatic, sinistru, grotesc, eventual caricatural, delirant, narcotizant. Deosebirea dintre trecerea orientală dincolo de cunoaştere şi oprirea gotică înaintea ei se dovedeşte a fi „deosebirea dintre chietismul sublim al bătrâneţii şi pateticul exaltat al tinereţii”.

[Exaltarea exaltării tinereşti şi barbare a *primitivităţii* redobândite prin *cultură* e un simptom al „pactului cu diavolul”, potrivit cu diagnosticul lui Thomas Mann din *Muntele vrăjit* şi din *Doctor Faustus*. Hans Mayer a remarcat, în studiile sale despre literatura germană a timpului, o anumită înrudire a tezelor promovate de Leo Naphta şi de Worringer; şi ar putea fi

invocate, în acest sens, multe detalii ale înfruntării „nordicului” iezuit cu „sudicul” umanist Lodovico Settembrini. Iar diabolicul *alter ego* al compozitorului Adrian Leverkühn, ca şi doctorul Haim Breisacher, parafrazează de asemenea cu multă exactitate (acesta din urmă în Münchenul anilor 1912–1913, adică în chiar oraşul şi perioada elaborării *Goticului*) ştiutele idei worringeriene. Thomas Mann îndrăgise oraşul, pe care s-a văzut nevoit să-l părăsească, inclusiv pentru a-şi asigura libertatea amarei sale retrospective „faustice”.[23]]

Worringer vede în catedrala gotică reprezentarea cea mai puternică şi mai completă a simţirii medievale şi, ca atare, unirea dintre *scolastica* (proprie construcţiei exterioare) şi *mistica* (spaţiului interior). Scolastica şi goticul sunt, pentru el, documente inedite ale „grandioasei isterii a Evului Mediu”, mişcate forme ale suveranei cugetări abstracte, ale „nebuniei cu metodă”, patetică, spasmodică, supratensionată. Renaşterea degradează suverana cunoaştere-*proces* în cunoaştere-*scop*, anomaliile se degradează într-o sănătate laică, naturală, telurică, experimentală, ştiinţifică, iar gândirea ajunge o jalnică „sclavă a adevărului”, o supusă „slugă a obiectului”.

[Autorul caută definirea unei scolastici gnoseologice, eliberată din chingile istoriei, „care face total abstracţie de scopurile ei teologice exterioare şi care ţine seama numai de caracterul gândirii”. Dar însăşi această gândire logic-supralogică e grea de implicaţii teologice. „Voinţa de formă” scolastică, furia construcţiei spirituale, autoîmbătarea cu formalismul logic, se lasă tot atât de anevoie opuse scolasticii „istorice”, particular-religioase, ca şi, în continuare, misticii.]

Pasiunea polarizărilor o vădeşte şi relaţionarea dintre *mistică* şi *scolastică*, apropiate prin transcendenţă, totuşi distincte graţie spiritului de sensibilitate a misticii faţă de spiritualitatea scolastică. „Extazul intelectual devine un extaz sufletesc”, percepţia abstractă se concretizează şi se individualizează, creşterea trăirilor sensibile atenuează dualismul oriental abstract şi neindividual. Concepţia divinităţii sufletului omenesc revarsă o undă de caldă şi plăpândă senzorialitate în rigida lume nordică, dilată

omenescul, condiţionatul, accidentalul până la divin, necondiţionat, absolut, recâştigă imanenţa transcendenţei, reantropomorfizează neantropomorficul, sensibilizează suprasensibilul, însufleţeşte, umanizează supralumescul. Rigiditatea e mlădiată, sporeşte frumuseţea în detrimentul măreţiei, o sensibilitate lirică sparge tiparele epicităţii iniţiale. „Acest senzorial-seprasenzorial al goticului avansat poate fi desemnat mai bine ca element liric al goticului.”

[Formula *umanismului mistic* e favorabilă virtuţilor renascentiste ale Evului Mediu, într-un alt sens „renascentiste” decât cele proprii etapei ulterioare.]

Lirismul arhitecturii nordice îl argumentează şi studiul *Cu privire la monumentalitatea gotică* (1924). Acesta operează noi şi nebănuite dihotomii. Tocmai analogia dintre înţelepciunea arhitectonică şi cea teologic-mistică îi oferă acum autorului distingerea *măreţiei gotice* de *monumentalitatea orientală*. El înţelege monumentalitatea ca pe o mărime simplă, bărbătească, macrocosmic-finită, exterior supradimensionată, dură şi în sens de tonalitate muzicală *dur*. Goticul, în schimb, preferă microcosmicul constructiv, mărit peste măsură, dar intim în esenţă, o mecanică fină desfăşurată dialectic, o logică de avocat aplicată detaliilor şi doar înşelător extrapolată în vastitate, un spiritualism liric, feminin, de tonalitate *moll*. Monumentalul este nemetafizic, iar transcendenţa gotică, dimpotrivă – nemonumentală.

[A considera *monumentalitatea dialectică* drept o *„contradictio in adjecto*” trădează componenta mecanică a viziunii. Judecăţi subtile se lovesc de alternativa „sau–sau”: *sau* existenţa *sau* devenirea, *sau* mărimea (exterioară) *sau* măreţia (lăuntrică), *sau* virilitatea (epică) *sau* feminitatea (lirică), *sau* monumentalitatea firească a domului romanic *sau* monumentalitatea voită şi de fapt nemonumentală a catedralei gotice. „Mecanica” se răzbună din nou: catedrala gotică e situată la antipodul piramidei egiptene, din cea mai „bărbătească” ajunge cea mai „feminină” cu putinţă manifestare artistică.]

Worringer e însă adeptul consecvent al numitei metodologii, generatoare de inconsecvenţe. El mai opune şi *individul* nordic *personalităţii* sudice. Renaşterea italiană diferenţiază organic masa în personalităţi colorate, pozitive, rotunde, clasice; mistica protestantă germană o împarte mecanic în indivizi negativi şi negatori, aceştia se macină şi se destramă, afirmă doar negarea şi stimează doar dispreţul de sine, sunt însetaţi de mântuirea pe care nu o pot atinge în beţie. „Adevăratul scop al acestor consideraţii sumare a fost să descopere goticul tainic, înainte de apariţia goticului propriu-zis. Ar fi necesară o nouă lucrare pentru a stabili goticul tainic după goticul propriu-zis, până în timpurile noastre” – inclusiv goticul travestit „în unele curente clasice nordice ale epocii mai noi”.

[Finalul cărţii despre *Gotic* nu dezminte opţiunile „nordi-cului” autor, ce aveau să se prelungească în chip obligatoriu până la analiza artei moderne. Acest final conţine şi o caracterizare a „individului” Wilhelm Worringer: neliniştit, transcendent, „gotic”. Nordicii, spusese el, sunt fascinaţi de apocalipsă, îl preferă pe „*credo quia absurdum*” lui „*credo ut intelligam*”. În secolul trecut, inclusiv arta absurdului a beneficiat, ştim bine, de inteligenţe remarcabile.]

3

Impresionismul şi expresionismul

În prefaţa din 1948, Worringer a explicat rezonanţa neobişnuită a tezei sale de doctorat prin coincidenţa dintre „predispoziţia” lui pentru anumite probleme „cu disponibilitatea unei întregi epoci pentru o nouă orientare fundamentală a scării valorilor ei estetice”. *Predispoziţia* autorului viza voinţa de formă *abstractă* şi *gotică*; epoca îşi manifesta *disponibilitatea* pentru *expresionism* şi *abstracţionism*.

[Îngemănarea dintre trecut şi viitor a prefigurat-o Jacob Burckhardt, celebrul profesor de la Basel, aplecat asupra artei antice, a epocii lui

Constantin cel Mare şi a Renaşterii italiene: şi au confirmat-o, atât elevul acestuia Heinrich Wölfflin, titularul catedrelor de istoria artei din Basel, Berlin, München, Zürich, cât şi – într-o nobilă concordanţă cu el, care, asemenea oricărui paralelism activ, n-ar putea să nu trădeze şi o anumită discordanţă – Wilhelm Worringer, cel născut la Aachen în 1881, ajuns profesor la universităţile din Berna, Bonn, Königsberg, Halle, reîntors pentru restul vieţii la München, oraşul în care elaborase, într-un tumultuos început de secol XX, principalele două opere ale sale, oraşul în care presimţise şi conturase viitoare direcţii de împlinire spirituală şi plastică ale intelectualităţii germane. Cultura germană e prea profesorală, se spune; într-adevăr, multe din contribuţiile ei au fost elaborate „*ex cathedra*". Activitatea universitară n-a presupus însă izolarea de practică. Pleiada renumiţilor istorici ai artelor plastice a reuşit să surprindă mişcarea culturală vie a epocii lor, influenţând-o uneori mai decisiv decât cei nemijlocit preocupaţi de ea. E cazul să ne revizuim prejudecăţile şi cu privire la cercetarea fenomenelor artistice îndepărtate în timp: scrutarea savantă a veacurilor de mult apuse a putut contribui decisiv şi la plămădirea celui din urmă secol!]

Este vorba, aşadar, de atmosfera müncheneză a acelui început de secol nou, în care Worringer s-a desăvârşit şi pe care a desă-vârşit-o ca un adevărat plămăditor al antinomicei spiritualităţi germane. La noi, diagnosticul l-a dat Lucian Blaga, în *Feţele unui veac* (1926). „Noul stil" expresionist, apărut în urma şi pe ruinele romantismului, naturalismului, impresionismului, vădea, în toate domeniile lui de manifestare, o aceeaşi „pornire spre esenţial", „spiritualizare", „fugă de realitate", un comun „apetit metafizic" şi „vizionar": „Interesul a trecut astfel de la *detaliu* la *esenţial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la *problemă*", după cum îşi conchide Blaga demonstraţia, într-o formulare tipic worringeriană.

[Opţiunile personale comunică deseori cu tendinţele istorice. Sufragiile „noului stil", ajuns dominant către sfârşitul primului deceniu al noului secol, erau limpezi: subiectivitatea, sufletul, spiritul, idealitatea,

abstracţiunea, intuiţia, neliniştea, dizarmonia, misterul *versus* obiect, corp, materie, real, concreteţe, ştiinţă, calm, echilibru, raţiune. Repudierea tradiţiilor se produce în numele altor predecesori, primitivi, orientali sau romantici, iar portparolul revoltei violente şi dornice să violenteze ajungea un profesor deprins cu logica strânsă şi cu sistematizările „calme”, un intuitiv cât se poate de lucid, un rebel perfect ordonat, un îndrăgostit de haos surprinzător de metodic. Retroactiv, situaţia pare echivocă. Dar predecesorii nu răspund întru totul pentru degradările ce se vor produce curând – tot la München. Pot exista, totuşi, rime involuntare. Decât de la Friedrich Nietzsche, filiaţia e mai clară de la Houston Stewart Chamberlain şi Oswald Spengler. Acesta din urmă opune imitaţiei ornamentul şi invocă – în două rânduri – autoritatea lui Worringer, atunci când descrie sufletul „faustic, magic”. Nici în cazul unui teoretician desprins de politică n-ar fi însă abuzivă formula „vinovăţiei fără vină”. Worringer profesează un spiritualism opus „umanismului”. El elogiază Evul Mediu, scolastica, autonomia sufletului „germanic” faţă de clasicismul „sudic”, supralicitează contribuţiile „ariene”, până la accente rasiste – înmuiate totuşi prin stima pentru raţiune, epoca Luminilor, întreaga creaţie culturală autentică.]

Între cele două manifestări ale voinţei formative germane – istoric îndepărtate, dar spiritual înrudite – Worringer a stabilit o explicită legătură în articolul *Sistemul formal gotic târziu şi expresionismul* (1925). Însingurat şi individualist, scria el, germanul caută scăparea în sistematizarea rigidă, opunând organismului colectiv *sistemul individual*, schematizarea formei până la *formalism*. Voinţa sa naţională a coincis în două rânduri cu voinţa de stil istorică, anume în gotic şi în expresionism. Din Roger van der Weyden, sistematizator convins, a descins „goticul târziu” al graficienilor şi sculptorilor în lemn Schongauer, Dürer, Riemenschneider şi Veit Stoss. Substanţa naturală, poetică, muzicală a goticului timpuriu a fost înlocuită, în faza lui târzie, prin domnia realului, prozaicului, mecanicului. Organismul a devenit mecanism, muzica – schelet, anatomie constructivă, cristalină, abstractă, moliciunea vegetală şi animală s-a transformat în duritate stilizată. Goticul târziu a sintetizat realul şi abstractul, observarea realităţii

şi dialectica formală, a stilizat nenaturalul într-o grimasă abstractă a naturii, expresiv exacerbată. Tocmai raţionalizarea realului, anatomizarea şi mecanicizarea organicului ne întâmpină pentru a doua oară în curentele antinomic descinse din impresionism, adică în postimpresionism, cubism, futurism, în manifestarea germană prin excelenţă (deşi beneficiind de influenţe slave, exotice, primitive) care este *formalismul expresionist*. Ţările romanice tind să unifice, să totalizeze, să clasicizeze până şi orientările artistice contemporane, Germania – ţară esenţial unilaterală şi unilateral esenţială – împinge până la extrem spiritul bărbătesc. Rigiditatea şi schematismul proprii acestei naţiuni fac din goticul târziu şi din expresionism mărturiile ei cele mai intim reprezentative!

[Articolul invocat reia opţiunile ştiute, pe care le şi modifică în detalii, de pildă atunci când atribuie goticului timpuriu acea doză de organicitate pe care alte meditaţii le atribuiau fazelor lui ulterioare, sau invers, când din „hibrizii" târzii – a căror hibriditate continuă să fie parţial recunoscută – desprinde cea mai rigidă linearitate abstractă. Pendularea între tonalităţile *moll* şi *dur*, varianta liric-feminină şi cea epic-virilă a goticului, ne împinge acum spre polul din urmă, exagerat şi cu alt prilej, dar apoi revocat. Stihia prin definiţie „germană" e dedusă dintr-o sursă mărturisit „franceză", însă, ca şi cu alte prilejuri, lăudată în absolutismul său naţional-german. Patosul antinomiilor rămâne oricum acelaşi, cu câtimea de mecanicitate a opoziţiilor. Preferinţa pentru sistematizări şi schematizări mărturiseşte şi un fel personal de a fi, dar şi opţiunea gândirii germane moderne, predispusă la metodologii intransigente.]

Problematica expresionistă e dedusă, în *Gânduri critice despre arta nouă* (1919), din lupta *spiritualităţii* cu *senzualitatea*, aceasta din urmă mai răspândită şi mai tradiţională în Europa. Noua contradicţie derivă din cele anterioare: arta clasic-renascentistă, fundamental şi exclusiv senzualistă, descoperea chezăşia fericirii în vizualitate; cosmicităţii „naturii", îngust europocentrice, spiritul îi opune însă haosul „realităţii", „cutremurările de dinainte şi de dincolo de această legitate a naturii". Legea naturii e resimţită senzorial; realităţii amorfe spiritul îi dictează în chip suveran legea. „În

expresionism, accentul cade pe viziune, nu pe cunoaştere, pe revelaţie, nu pe percepţie.” Prin Logos şi Eros, prin „scolastica” supraconştientă şi „mistica” subconştientă – unite într-o expresie arzătoare – „*creator spiritus*” se întoarce la divinitate. Furia sistematică sacră îi produce pe Cézanne şi logaritmii metafizicii spaţiale cubiste; transcendenţa mistic-sentimentală, de neatins pe calea conceptelor, îl naşte pe Van Gogh. În ambele variante, artistul expresionist opune antropomorfizării glorificate a lumii o teomorfizare a sa, spiritual suverană comparativ cu orice experienţă naturală şi, ca atare, înrudită cu o sculptură neagră, un sfinx egiptean, sau chipul unui sfânt gotic.

[Confruntate cu practica artistică, contrarietăţile teoretice pot să se şi atenueze, unghiurile lor, iniţial prea ascuţite, îşi măresc amplitudinea. Worringer va căuta mai târziu să descifreze în lupta lui Marsyas şi Apollo sinonimele mitologice ale înfruntării dintre senzualism şi spiritualism, dar va înnoda extremele în consideraţiile sale concrete despre greci, Botticelli, „goticii clasicizanţi” şi „clasicii gotizanţi”, arta secolului al XIX-lea şi cea expresionistă. În studiul anterior menţionat, supleţei sintetice el îi preferă însă rigiditatea analitică, „dragostea pentru geometrie”.]

Continuând argumentarea „deplinei spiritualizări a expresiei” plastice moderne, autorul o situează pe aceasta la antipodul evoluţiei europene între secolele al XV-lea şi al XIX-lea, între Renaştere şi impresionism. Când *senzualul individualist* e intensificat până la epuizare, instinctul metafizic dispare treptat într-o lume a ştiinţelor naturii, materialismului şi naturalismului, eul descătuşat şi natura descătuşată îşi pierd referirea la o forţă superioară. Impresionismul e momentul ultim al decăderii. În această evoluţie involutivă au fost forate totuşi două breşe, cu mijloace ascunse şi mărturisite, de către *baroc* şi *expresionism*, primul intensificând componentele *senzualiste*, al doilea hipertrofiind, în amintita corelaţie, elementele *individualiste*. În două direcţii unilaterale e căutată eliberarea de pământ şi înălţarea spirituală. „Biciuirea simţurilor în baroc, biciuirea eului în expresionism: două căi către acelaşi scop, până în cele din urmă de neatins.” Epocii moderne îi este interzisă spiritualitatea senzualistă, ea poate

doar intensifica extatic puterea eului creator, până la „marile gesticulaţii ale posedaţilor de către spirit” şi vizionarismul „celor care ţipă la Dumnezeu”. Dar, dacă impresionismul victorios agonizase în faţa unei lumi golite de sens, victoria expresionistă prevesteşte nihilismul estetic, spiritualismul modern, „născut numai din intensitatea deznădăjduită a eului singuratic şi pierdut”, căruia „i-a rămas numai catedrala nevăzută”. Criza sărăciei de natură înlocuieşte criza naturii prea abundente, tablourile expresioniste sunt apatride, nu-şi mai au rostul pe pereţii camerelor sau al expoziţiilor, nu e clar dacă mai au în genere vreun rost. „Cine ştie, dacă unor generaţii viitoare expresionismul nu le va apărea ca o atitudine eroică de declin al artei, ca o ultimă mare zvârcolire înaintea abdicării ei.”

[Curând, motivul crizei, intonat în epilogul studiului amintit, va creşte în intensitate. El este motivul „autocriticii germane”, care însoţeşte firesc luciditatea, mai ales lucida apologie a misticii. Imnurile apocaliptice sunt străfulgerate de gândul declinului obiectiv şi al impasului subiectiv. În fapt, impresionismul nu fusese o degradare şi nici nu prelungise smerit „naturalismul”, care nu merita nici el, la rându-i, o judecată atât de aspră. Pe de altă parte, e sigur că nici expresionismul nu zăvorâse ultimele şanse de a fi ale picturii contemporane, cu toate că i-a luminat caracterul îndoielnic. În orice caz, fenomenele de criză se înmulţeau în arta plastică occidentală, iar seismograful lor prea sensibil mărturisea, implicit, propriul său caracter „problematic”.]

Consecinţă a crizei, expresionismul şi-a cunoscut curând propria criză. *Probleme artistice actuale* (1921) confirmă impasul şi – la distanţă de numai doi ani – veştejeşte speranţele autorului, atâtea câte nutrise. Nu că n-ar mai fi considerat firească reacţia expresionistă la impresionism. Din acest punct de vedere, el nu şi-a modificat opiniile: arta postbarocă a devenit un ornament exterior pe trupul culturii, joc, lux, aer rarefiat; plastica s-a retras în muzeu, în pictura de şevalet, în petele rafinate care ne înfrumuseţează pereţii, s-a dezrădăcinat social, s-a epuizat sociologic, şi-a ferecat posibilităţile de extindere în intimismul exacerbat al impresionismului. Era inevitabilă răzvrătirea împotriva acestui proces de volatilizare, iar

expresionismul este tocmai „ultima revoltă împotriva lipsei crescânde de esenţă sociologică a artei plastice”. Numai că pretenţiile trufaşe nu se pot împlini: extraordinara risipă de forţă nu reînvie elementarul, veşnicul, necondiţionatul; spiritualul e în van invocat, încordarea şi excitaţia se consumă superficial; nu poţi pune mâna pe absolut împingând relativul *ad absurdum*; şi zadarnic vor însinguraţii fără nădejde „să simuleze comunitatea”. Plastica, literatura, teatrul, politica, religia sunt măcinate de ficţiunea lui „ca şi cum”, de o existenţă marginală, o lipsă de productivitate, o anarhie a valorilor. Dătătoare de speranţă rămâne doar ştiinţa artei, apropiată de condiţia artei. Raza de lumină e considerată *autentica filosofie a artei*, nicidecum *pretinsa artă filosofică*. „În calitate de creatori am sărăcit, dar bogăţia noastră se adună în cunoaştere”, dovadă volumele lui Gundolf, Bertram, Scheler sau Spengler. Teoriile relativiste sunt mai importante decât tablourile cubiste, cercetările fenomenologice surclasează pânzele expresioniste. La modul firesc şi necrispat, supratensiunea expresionistă a orizontului se realizează în cărţile unor gânditori sensibili, nu în prea gălăgioasele tablouri ale pictorilor contemporani.

[Aspră şi amară radiografie a unor mimetisme şi grimase! Prea dură, vor spune unii, dar – să recunoaştem – surprinzând excrescenţele împlinirilor. Impresionismul a îngustat cu adevărat aria „sociologică” a artei, iar expresionismul s-a complăcut în gesticulaţii asurzitoare. Cât priveşte ştiinţa despre artă, ea a cunoscut victorii importante, între altele prin cărţile lui Worringer, chiar dacă acesta s-a simţit uneori constrâns să plătească un similar tribut subţierii sale funcţionale. Să nu uităm că nemulţumirile faţă de dadaism, cubism sau expresionism emanau din partea unui cercetător predestinat a fi adeptul lor înfocat, şi erau, de aceea, cu atât mai simptomatice. Să reţinem apelul în favoarea orizontului mai cuprinzător al activităţii artistice, de astă dată înţeles într-un sens metafizic, sau în perspectiva purităţii. Inconsecvenţa poate fi şi ea semnul unei nobile „autocritici”. Şi să nu ne mirăm că, în căutarea soluţiei mântuitoare, Worringer chiar visează o artă temperată, cu simţul măsurii, crescută într-un climat sănătos echilibrat, o artă firesc „frumoasă”, eliberată de osteneala

„importanţei”. „Un postludiu începe, din tonuri vechi, ştiute de demult”, exclamă autorul şi, poate, o dată cu el, omul prea adânc cufundat în tensiuni speră să afle şi odihna binemeritată.]

Liniştea compensator („autocritic”?) râvnită nu poate fi însă obţinută. Iar Worringer îşi dărâmă conştient visul de o clipă. Claustrarea lui în antinomii va continua peste decenii, în cuvântarea ţinută la Uniunea Artiştilor din Leipzig (1948), în noua variantă a unei scrieri vechi, *Zâmbetul Mona Lisei* (1949), în articolul *Ars Una?*, publicat la a 50-a aniversare a Editurii R. Piper & Co., editura care îi tipărise toate lucrările. Din perspectiva unei jumătăţi de veac, grea de mutaţii, totuşi insuficiente pentru a-i clinti convingerile, el reia ideea rupturii dintre *natură* şi *artă*, modelul natural şi o „artă pur abstractă şi absolută a formei”, completând-o cu ideea prăpastiei dintre *artă* şi *public*. Dilema culturală fundamentală a timpurilor recente ar opune iremediabil arta pentru artişti, cunoscători, aleşi – şi arta pentru laici, mase, marele public: „*dictatura producătorilor*” şi „*dictatura consumatorilor*”. Gradul de depărtare sau apropiere de *natură* ar genera acelaşi grad de depărtare sau apropiere de *popor*. Spiritualizarea e asimilată cu aristocratizarea, o aristocratizare urmărită totdeauna cu nesaţ de creatorul autentic. „Sunt aici tineri de azi, care poartă o lume în ei, lume ce se cere transpusă în gravitatea jocului simbolic pur al liniei, culorii şi ritmului. Dar majoritatea compactă stăruie în dreptul ei de veto: *hic natura*, *hic salta!*”. Cui să aparţină arta, sectelor îndărătnice, celor buni şi puţini, care îşi asumă soarta de a fi neînţeleşi, fără patetismul romantic de odinioară, sau celor mulţi, recrutaţi din toate păturile societăţii, obişnuiţi cu banii-hârtie, nu cu etalonul lor de aur?!

[Worringer vede izolarea artei, dar o consideră fatală. Pentru el, situaţia artistică nu poate fi niciodată *dreaptă*, ci doar *reală*. Judecăţile de *existenţă* patronează judecăţile de *valoare*. De la exclamaţia „aşa este”, maestrul ajunge la „aşa să fie”: tensiunile, prăpastiile, rupturile să persiste!]

Conştiinţa crizei supravieţuieşte tuturor atitudinilor, critice ori apologetice, adoptate faţă de ea. Artişti vor exista totdeauna, dar dacă va exista şi arta, dacă va exista pictura, ca un fenomen precis, obişnuit, evident

pentru noi, „este poate mai problematic decât îşi închipuie unii”. De chinuitoarea sa nedumerire Worringer nu va mai scăpa. „*Ars Una*” – ne spune – e numele pe care l-am dat concepţiilor moştenite, clasice sau clasicizante, când de fapt toate ideile noastre unitare şi singularizate „şi-au pierdut, pentru privirea istorică faptică, dreptul la valabilitatea universală”. Putem subsuma activitatea primitivului acestui cunoscut şi liniştitor concept de „artă”? Dar produsul spiritualităţii medievale? Dar pe cea contemporană? Nu ştiu, răspunde profesorul încărunţit în lupta cu Îngerul, nu mai ştiu cu precizie nimic, decât poate faptul că mai sunt şi vor continua să mai fie „artişti”, subiecte demne de acest nume, deşi incapabile să se obiectiveze la modul ştiut şi dorit. Zâmbeşte femeia inegalabil portretizată, sau numai autoportretul creatorului ei, fiu al „sudului” luminos şi al „nordului” înspăimântător, totodată imanent şi transcendent, artistul cel mai uşor şi cel mai greu de priceput, cel mai apropiat şi cel mai îndepărtat de public, pictorul care nu încetează să scrie în oglindă tainice vocabule omeneşti?! Nu ştiu, căci hieroglifele lui mă duc pe drumul prăpăstios, de la „sau – sau”, prin „şi – şi”, până la „nici – nici”…

[Dacă în zâmbetul Mona Lisei se ascunde Leonardo da Vinci – această meditaţie târzie îl rezumă pe Wilhelm Worringer. Am încercat să-i descifrez corelaţiile antinomice, complementare şi dilematice, ameţitorul vârtej al atâtor „sau – sau”, „şi – şi”, „nici – nici”.]

20 Toate citatele din Wilhelm Worringer sunt din volumul *Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei* (Editura Univers, Bucureşti, 1970, traducere de Bucur Stănescu). Tacit am corectat unele imprecizii conceptuale.

21 Voi urma, succesiv, cele trei polarităţi de bază, avansând din enunţ în enunţ, între paranteze drepte de regulă cu proprii comentarii, uneori cu referiri suplimentare la teoreticieni şi istorici ai artei. Omisiunile din textele originale se află şi ele între paranteze drepte […].

22 Text apărut în revista lui Max Dessoir, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, şi adăugată în 1910 lucrării de doctorat, ca un apendice al său.

23 Rimele cu ideile teoreticianului artei gotice sunt implicit prezente în monografia mea despre Thomas Mann, varianta anterioară (1965) şi ulterioară (2002) studiului de faţă, îndeosebi în capitolele *Humaniora* şi *Oratoriul apocaliptic*.

NIETZSCHE ŞI MARX – ASONANŢE, DISONANŢE

1

Am schiţat această paralelă, într-o comunicare din 1994 în limba germană, la „Institutul Goethe” din Bucureşti, cu prilejul împlinirii unui secol şi jumătate de la naşterea lui Friedrich Nietzsche. Reacţia divergentă a auditoriului de la sesiunea aniversară mi s-a părut semnificativă. Invitaţii profesori universitari din Germania nu s-au arătat surprinşi, cu atât mai puţin scandalizaţi, de tema pe care mi-am ales-o, manifestându-şi comprehensiunea – adecvată şi altor abordări occidentale similare – prin sugestii particulare demne de luat în seamă. Dimpotrivă, câţiva dintre intelectualii români prezenţi la dezbatere au obiectat, sumar dar vehement, faţă de însăşi compararea celor doi gânditori, nesăbuinţă care le-a lezat aşteptările. În ton cu reproşurile lor, enunţate, nu şi argumentate, o revistă literară care a prezentat succint intervenţiile de la colocviu mi-a comentat opţiunea tematică în mod ironic: deloc surprinzătoare – nu-i aşa? – în ceea ce mă priveşte.

Într-adevăr, am reiterat cu acel prilej, deloc întâmplător, interesul meu *dual* din texte mai vechi şi din cursuri mai noi. Prelegerile universitare despre Nietzsche au devenit posibile abia în anii nouăzeci, marcaţi de un

reviriment editorial favorabil acestuia. N-ar fi fost corect însă dacă m-aş fi înscris în concomitenta ignorare, aproape totală, a lui Marx, referirile la care erau prezente precumpănitor în exegeze de istorie şi teorie traduse din franceză sau engleză. În schimb, publicistica autohtonă, de tipul „cavaleriei uşoare”, s-a limitat la sporadice trimiteri inexacte ori săgeţi înveninate. Până la libertatea instaurată – inclusiv a invectivelor – merita să reamintesc amnezicilor premergătoarea acoperire treptată sub tăcere a lui Marx anume, comandată de oficialităţile anilor şaptezeci şi mai ales optzeci, fiindcă puterea politică de atunci se simţise stânjenită de el, limitându-se la a-i invoca formal numele sau de a-i reproduce incantatoriu chipul, ignorându-i opera şi ideile ei principale.

De aceea în 2000, după ce la 25 august s-a împlinit un secol de la moartea fizică a lui Nietzsche, am reluat compararea acestuia cu Marx. Am pornit de la o sintagmă cu schimbul aplicabilă amândurora, invocând-o mai aplicat decât în textul privitor la Marx din volumul eseistic *Idei inoportune* (1995). Era vorba de formula „un câine mort”.

Iată scurta ei istorie modernă. Potrivit relatării lui Gotthold Ephraim Lessing, în convorbirea cu Friedrich Heinrich Jacobi din 7 iunie 1780, Baruch Spinoza fusese cel vizat astfel, în mod depreciativ, de către Moses Mendelssohn – acesta din urmă nemenţionat expres, ci ascuns de către Lessing într-un plural impersonal: „oamenii” spun asta despre Spinoza. Spusa o va reproduce Georg Wilhelm Friedrich Hegel, după aceeaşi sursă, în prefaţa din 25 mai 1827 la *Enciclopedia ştiinţelor filosofice*, dar din nou el îl numeşte doar pe Spinoza, adresantul, nu şi pe Mendelssohn, emiţătorul judecăţii infamante – de astă dată „lumea” e aceea care l-a tratat astfel. Apoi, în postfaţa din 24 ianuarie 1873, la ediţia a doua din *Capitalul*, Karl Marx extinde ireverenţa lui Mendelssohn faţă de Spinoza asupra felului în care a ajuns să fie privit Hegel însuşi de către „epigonii ţâfnoşi, aroganţi şi mediocri”, vizaţi fiind, deşi nenominalizaţi, Ludwig Büchner, Friedrich Albert Lange, Eugen Dühring, Gustav Theodor Fechner ş.a.

În continuarea lui Spinoza şi Hegel, mai trebuia să-i fie aplicată lui Marx formula de „câine mort”. Ceea ce avea să se şi întâmple, din partea

unor oameni încredinţaţi de propria lor infailibilitate şi perenitate. Rari sunt cei care prevăd riscul ca un blam proferat la adresa altora să se răsfrângă asupra propriei lor persoane. Vorba anecdotei: „Nietzsche a zis: «Dumnezeu a murit!» – Dumnezeu a zis: «Nietzsche a murit!»”. Mai interesantă e originea sintagmei incriminatoare, pe care cei neaplecaţi asupra textelor vechi ar fi putut s-o uite. Moses Mendelssohn, cunoscătorul erudit al surselor religioase iudaice, a avut-o cu siguranţă în memorie; de bună seamă, şi Lessing ori Hegel; probabil, şi Marx.

Formula se găseşte în Vechiul Testament, *1–4 Regi* (în alte variante: *1–2 Samuel* şi *1–2 Împăraţi*), anume în cărţile întâia şi a doua. În centrul fragmentelor respective se află David, care fie i-a cruţat viaţa lui Saul, fie i-a făcut bine lui Mefiboşet, fie a fost mustrat de Şimei. În evocarea acestor trei episoade revine expresia „un câine mort”, „un asemenea câine mort”, „acest câine mort” – în varianta Bisericii Ortodoxe Române, o dată „acest câine leşinat”; vezi *1 Regi*, 24: 15 (respectiv, *1 Samuel*, 24: 14), *2 Regi* (sau *2 Samuel*), 9: 8 şi 16: 9.

În cele din urmă, nici Spinoza şi nici Hegel nu s-au dovedit a fi „câini morţi”. „Un asemenea câine mort” pare a fi acum Marx, considerat astfel cu deosebire în fostele „ţări socialiste”. Dacă nu ne-am pierdut cu totul memoria istorică, ar trebui să ne reamintim dispreţul asemănător, ca faţă de un „câine mort” sau măcar „leşinat”, cu care fusese tratat Nietzsche după cel de al Doilea Război Mondial, într-un mod partizan în Europa de Est, dar nu lipsit de împătimiri nici în democraţiile occidentale. O istoriografie maturizată şi prin depăşirea atâtor imaturităţi ar fi cazul să prefere analiza lucidă alternanţei dintre elogiu şi hulire, negare şi slăvire. Nu sunt atât de naiv încât să aştept rapida instaurare a unei priviri echilibrate, în locul exceselor – care şi-au avut, desigur, şi ele motivaţia. Ar fi totuşi util să tindem spre judecăţi în a căror obiectivitate perspectiva mai largă să surclaseze segmentul limitat, în timp şi spaţiu, după câteva decenii, într-o ţară sau parte de continent. În orice caz, nu îmi pare niciodată *prematură* o discuţie calmă, argumentată, măsurată, privind dincolo de avatarurile contingente cărora „viclenia istoriei” le-a supus opere serioase. De aceea, şi

faţă de aceşti gânditori, ori măcar faţă de unul dintre ei, socotesc falsă amânarea, sub deviza comodă, „nu e *încă* momentul”…

2

Marx şi Nietzsche au fost deseori comparaţi, de regulă sub semnul opoziţiei, al unei incompatibilităţi conotate partizan, dintr-o parte sau dintr-alta. Dacă însă au existat în viaţa, opera şi destinul lor paralelisme, atunci „unitatea contrariilor” nu are cum să privilegieze doar contrariile – ele ar merita suplimentate şi prin componentele unităţii. Mă înscriu printre cei care alcătuiesc deocamdată minoritatea dispusă să privească *împreună* diferenţele şi asemănările: oricât de mari ar fi primele, nici ultimele n-ar trebui ignorate.

Pornesc de la biografii, anume de la fazele configurării şi afirmării cărturăreşti, până spre treizeci de ani. Nietzsche e mai tânăr cu o generaţie, mai precis cu douăzeci şi şase de ani şi jumătate. În anul naşterii lui, Marx elaborase deja o scriere importantă, [*Manuscrise economico-filosofice din 1844*] (cu titlul atribuit postum, la publicarea târzie a originalului german, abia în 1932). Oare decalajul biografic anulează, din capul locului, îndreptăţirea oricărui demers comparativ? Nu cred; ca dovadă, fără a indica decât rar anul calendaristic, aşez pe două coloane fazele lor de tinereţe şi de primă maturitate.

Câteva date, totuşi, de început. Karl Marx se naşte la 5 mai 1818 la Trier, în provincia Renania; Friedrich Wilhelm Nietzsche, la 15 octombrie 1844, la Röcken, lângă Lützen, în Saxonia. Tatăl unuia, Heinrich Marx, e avocat; părintele celuilalt, Karl Ludwig Nietzsche – preot luteran. Marx descinde din familii iudaice, care numără şi un şir de rabini; dar, asemenea multor intelectuali evrei din epocă, tatăl trecuse în 1816 la creştinism, botezându-şi, după ritul luteran, şi pe cei şapte copii ai săi (la rândul ei, mama s-a creştinat în 1825). Doi germani, aşadar, Nietzsche din Estul, Marx din Vestul ţării, unul, luteran pursânge, altul, luteran convertit, unul, cu surse teologale creştine, altul, deşi crescut într-un mediu laic, totuşi cu

rădăcini iudeo-creştine. Tânărul gimnazist Karl primeşte în martie 1834 confirmaţia evanghelică: actul care atestă jurământul botezului înaintea împărtăşaniei.

Reţin de-acum înainte vârstele lor succesive (indicând rareori, între paranteze, şi datele calendaristice). Taţii lor mor, când Friedrich are 5, iar Karl – 20 de ani. Familia Nietzsche se mută la Naumburg, în apropierea căruia Friedrich urmează gimnaziul Schulpforta. Familia Marx rămâne la Trier, unde Karl frecventează gimnaziul. Îl absolvă la 17 ani, se înscrie la Universitatea din Bonn, pe lângă studiile juridice audiază cursuri de mitologie şi istoria artei, inclusiv prelegerile lui August Wilhelm Schlegel despre Homer; participă la cercul unor poeţi tineri; la 18 ani şi jumătate trece la Facultatea de drept a Universităţii din Berlin, unde participă apoi la „Clubul doctorilor” – cercul „tinerilor hegelieni”; se împrieteneşte cu fraţii Bauer, mai ales cu Bruno – relaţie ce va trece cu timpul într-una de adversitate, ca îndeobşte cea faţă de „tinerii hegelieni”; elaborează un text, neterminat, cu privire la dreptul roman, scrie şi versuri (nepublicate, pe atunci). La rândul său, Nietzsche se înscrie, la 20 de ani, la facultatea de teologie şi filologie clasică a Universităţii din Bonn; la 21 se mută la Universitatea din Leipzig, unde se împrieteneşte cu Erwin Rohde şi ia contact cu filosofia lui Arthur Schopenhauer.

Urmează doctoratele. Înainte de a a-şi susţine teza şi de a fi împlinit 25 de ani, Nietzsche e invitat ca profesor extraordinar de filologie clasică la Universitatea din Basel. Prelegerea sa inaugurală (din 28 mai 1869) se intitulează *Homer şi filologia clasică*. (Va schiţa şi *Competiţia lui Homer*.) Se află în relaţii strânse cu Jacob Burckhardt. E titularizat ca profesor la 25 de ani şi jumătate (în martie 1870). În ceea ce-l priveşte, Marx umple şapte *Caiete de istorie a filosofiei epicuriene, stoice şi sceptice*, pe baza cărora, la 23 de ani, încheie disertaţia *Deosebirea dintre filosofia naturii la Democrit şi filosofia naturii la Epicur*, pentru care obţine, din partea Universităţii din Jena, titlul de doctor (la 15 aprilie 1841). Între timp, îi studiază pe Hegel, Spinoza, Leibniz, Hume, face cunoştinţa lui Feuerbach.

Iată şi lucrările lor timpurii. Între 25 şi 27 de ani, Nietzsche elaborează studii şi schiţe din care rezultă *Naşterea tragediei* (apărută de Anul Nou, 1872). Spre 28, ţine la Basel conferinţele *Despre viitorul instituţiilor noastre de învăţământ*. Apropiindu-se de 29, scrie studiul, neterminat, *Filosofia în epoca tragică a grecilor* şi (tot în 1873) primele sale *Consideraţii inactuale*: *David Strauss, mărturisitorul şi scriitorul* [I], *Despre folosul şi paguba istoriei pentru viaţă* [II]; vor urma *Schopenhauer ca educator* [III], *Richard Wagner la Bayreuth* [IV] – precum şi textele editate postum, ca *Noi filologii*. Între timp, împlinea 30 de ani.

În acelaşi segment de viaţă – pe când Nietzsche se afla la Basel –, Marx pendulează între Trier, Bonn, Köln şi alte oraşe germane, se mută la Paris, apoi la Bruxelles, vizitează Olanda şi Marea Britanie, în speţă Manchester şi Londra. (Până se va stabili în metropola britanică, mai că aş fi tentat să folosesc anume pentru el – premonitoriu – formula nietzscheană devenită celebră, *fugitivus errans*.) Între 24 şi 26 de ani, scrie articole despre „cenzura renană”, dezbaterile „Dietei renane”, „arbitrajul” lui Luther „între Strauss şi Feuerbach”, „problema evreiască”, „filosofia hegeliană a dreptului” (cu o cunoscută *Introducere* la aceste din urmă *Contribuţii*…). La 26 de ani, cum am spus, a elaborat [*Manuscrisele economico-filosofice din 1844*] şi (împreună cu Friedrich Engels) *Sfânta familie*. La 27: cele unsprezece *Teze despre Feuerbach*. La 27 şi 28: *Ideologia germană* (în colaborare cu Engels). La 29: *Mizeria filosofiei*, cu subtitlul *Răspuns la „Filosofia mizeriei” a d-lui Proudhon* (în franceză). La 30: *Manifestul Partidului Comunist* (din nou împreună cu Engels, pe atunci în vârstă de 28 de ani), text ulterior intitulat, de autorii înşişi, *Manifestul Comunist*.

Acum pot aproxima primele asemănări şi deosebiri. La distanţă de un sfert de veac, doi tineri germani, ambii luterani (indiferent de vechime), îşi probează hiperînzestrarea, în universităţi, prin doctorate, un şir de studii şi cărţi. Între preocupările lor sunt şi puncte tangente, spre exemplu preocuparea, la un moment dat, pentru David Friedrich Strauss: Marx se iscăleşte ca „*ne-berlinez*” în scurta sa însemnare privitor la cartea acestuia, *Dogma creştină în dezvoltarea sa istorică şi în lupta împotriva ştiinţei*

moderne; iar Nietzsche se preocupă tot de el, „mărturisitorul şi scriitorul”, în primele, succinte, „consideraţii inactuale”, semnate de astă dată de un „*străin*”, în sensul provenienţei „din altă ţară” („*Ausländer*”). Oricât de frapantă ar fi coincidenţa de adresă şi de adresanţi, n-aş căuta cu lupa altele asemenea, deoarece la vedere se află tocmai anumite diferenţe de orientare, fie în cadrul filosofiei investigate, fie în privinţa adeziunii la varii discipline umane.

Dintre antemergători, *primus inter pares* e Hegel pentru Marx, iar Schopenhauer pentru Nietzsche. Opţiunile prioritare sunt semnificative. Contemporani, Hegel şi Schopenhauer şi-au susţinut, la un moment dat, în paralel ciclurile de prelegeri la Universitatea din Berlin: iată planul sincronic. Pe cel diacronic îl vădeşte receptarea operelor, cu un raport inversat al succesului şi insuccesului. În primele decenii ale veacului al XIX-lea, Hegel se afla în culmea gloriei filosofice. Schopenhauer era subapreciat, de fapt neînţeles; în schimb, după năruirea atâtor iluzii, îndeosebi ca urmare a înfrângerii revoluţiilor din 1848, după înstăpânirea în cultură a stărilor de spirit pesimiste, sceptice, nihiliste, Schopenhauer ajunge să satisfacă orizonturile intelectuale de aşteptare – în timp ce se accentuează oboseala de sistemul hegelian, prea rigid în logica şi constrângător în raţionalitatea lui. Diacronia receptării lor corespunde etapelor succesive, una dominată încă de ecourile Luminilor, cealaltă, refugiată în compensări romantice. Extravertirii luministe nu i-au putut de îndată pune capăt dublul eşec al Revoluţiei din 1789–1793, capotarea ei în teroare şi restauraţia, întrucât regimul napoleonian i-a prelungit mesajul în multe privinţe şi, chiar sub Bourboni, cenuşa ei nu s-a răcit de tot. În fapt, toată filosofia „clasică”, de la joncţiunea celor două veacuri, i-a transmutat patosul social în dimensiune spirituală, libertatea ideilor fiind (şi) interiorizata răsfrângere germană a exploziei franceze întru instaurarea libertăţilor cetăţeneşti. Strălucitor intuită de Heinrich Heine, mulţi alţii vor demonstra rima lor. Într-adevăr, de la Kant la Hegel, revoluţia filosofică s-a dovedit un revers specific al revoluţiei politice. Nici Fichte nu infirmă presupunerea, cu toată opoziţia lui faţă de Napoleon, naţională şi pe alocuri

naţionalistă. Numai Schelling va ieşi treptat din rând, pe măsura accentuării spiritualismului său conservator, religios şi mistic. Nu e întâmplătoare polemica tânărului Engels, în trei texte din 1841 şi 1842, cu târziul Schelling. La rândul lui, Marx îi frecventează pe „tinerii hegelieni”, apoi se desparte de ei, dar urmăreşte să salvgardeze nucleul moştenirii hegeliene, conform noilor realităţi.

Aşa ar arăta *teza* clasică a Luminilor, subsumabilă „optimismului istoric” şi *antiteza* romantică a „pesimismului istoric”, atât de mefientă faţă de trecutul apropiat şi faţă de prezent, încât ajunge să întoarcă spatele istoriei sociale şi ideii de progres, în beneficiul individului şi al interiorităţii sale – cu tăiş antihegelian. Exponenţii orientării din urmă sunt, succesiv, Kierkegaard, Schopenhauer şi Nietzsche. Racordarea acestuia din urmă la Schopenhauer (şi Wagner) dă la iveală premisa romantică, psihologică, mitică a propriei sale gândiri. Nu Hegel, ci Schopenhauer! Iată chemarea lui, nicidecum în termeni de supunere necondiţionată, fiindcă detestă orice autoritate; şi fără a închide portiţa întoarcerii ulterioare la Kant, spre a-l filtra prin receptarea sa.

Două moşteniri imediate, aşadar, pe care le focalizez în „teza Luminilor” şi în „antiteza Romantismului”. Dar tradiţiile îndepărtate? Marx se ocupă de filosofia epicuriană, stoică şi sceptică, iar lucrarea lui de doctorat compară filosofiile naturii la Democrit şi la Epicur. Nietzsche se ocupă de Homer, scrie *Naşterea tragediei* şi *Filosofia în epoca tragică a grecilor*. La cine zăboveşte textul din urmă şi unde se opreşte? Îi reţine pe Thales, Anaximandros, Heraclit, Parmenides, Zenon, Anaxagoras. Nu mai dezvoltă proiectul schiţat, în care, după Empedocles, ar mai fi trebuit să-şi găsească locul Democrit, Epicur, Socrate, Platon. Nu întâmplător aceştia n-au mai fost detaliaţi; cauza ne-o oferă, indirect, studiul prim, cel încheiat şi publicat, unde, în prelungirea ipotezelor cu privire la apolinicul plastic, dionisiacul muzical şi unirea lor în tragedie, sunt dezavuaţi nu numai Euripide (faţă de Sofocle şi îndeosebi Eschil), ci mai ales Sofocle (comparativ cu „preso-craticii”); în schimb, la antipodul socratismului optimist, logic, raţionalist, ştiinţific, întreaga speranţă a renaşterii

străvechilor surse tragice, muzicale şi filosofice îi este acordată viitorului, marcat de Schopenhauer, Wagner şi de loc umilului lor urmaş!

Diferenţele se află la vedere. Tânărul Marx e temporar atras de epoca târzie a filosofiei greco-romane, cu deosebire de filosofia naturii, vestind tentativele sale ulterioare de a-l reformula pe Hegel în termeni materialişti; cât priveşte ataşamentul său pentru enciclopedismul hegelian, acestuia îi va corespunde, inclusiv în scrierile târzii, şi privilegierea, dintre filosofii antici, a lui Aristotel. Dimpotrivă, Nietzsche este şi rămâne un fervent adept al presocraticilor, care îi par, *avant la lettre*, şi antisocratici, anti-platonici, antiaristotelici, chiar şi antifilosofi, în măsura în care gândesc întregul nesegmentat, iar în sincretismul lor auroral conjugă toate domeniile care doar târziu se vor disocia, penibil, în specialităţi distinct şi îngust compartimentate: artă, filosofie, ştiinţă.

Nietzsche îşi va menţine ataşamentul faţă de începuturile gândirii elene, încă neîntinate de excesul logic-intelectiv, şi pe care va continua să le reexploreze ca filosof, ca filolog, ca poet. Marx îşi va accentua turnura dinspre trecut înspre prezent, către o modernitate pe care o va investiga cu mijloace ştiinţifice. Istoricul şi economistul vremii sale va integra în cercetări premise filosofice, îndeosebi pe un Hegel recitit prin Feuerbach, dar şi pe alţii. Rămâne importantă voinţa de a fi *om de ştiinţă*, metodologie pe care nu o poate dezminţi identificarea unor reprezentări utopice din proiectul său. Acceptând criza sistemului în filosofia posthegeliană, el urmăreşte totuşi configurări *sistemice*, atât în istoriografie, cât mai ales în economia politică. Nietzsche se menţine *artist* în primă şi ultimă instanţă, atât ca filolog, cât şi ca filosof. El îşi expune concepţia sub formă *aforistică*, adică prin cea mai antisistemică exprimare cu putinţă – ceea ce nu exclude prezenţa ascunsă a coeziunii sistematice din fulguraţiile lui poetice.

Ce pot menţine atunci din postularea unor „*bioi paralleloi*”, „*vitae parallelae*”, chiar dacă într-o manieră mai elementară decât la Plutarh? Am schiţat şi până acum: *premise apropiate* duc la *concluzii divergente*. Contează ambele evidenţe. De aceea nu le voi abandona nici în observaţiile următoare. Voi trece la opera matură a amândurora, oprindu-mă la câteva

dintre motivele şi dominantele lor, comparabile în ciuda netelor diferenţe specifice. Acestea vor fi implicaţiile *imanente*, de prim ordin. Apoi nu voi ignora însă nici *transcenderea* lor conjuncturală din secolul următor, al XX-lea, o presiune pe care o resimţim ca dominatoare şi acum, presiune a cărei retroactivare voită sau involuntară s-a dovedit, cu schimbul, favorabilă şi nefavorabilă lui Marx, nefavorabilă şi favorabilă lui Nietzsche.

3

După peregrinările continentale, Marx a ales Anglia ca teritoriu constant al existenţei sale de apatrid. Dimpotrivă, după deceniul de la Basel, îmbolnăvindu-se, Nietzsche a renunţat la cariera universitară, iar a doua jumătate, hotărâtoare, de activitate creatoare a desfăşurat-o, de rândul acesta el, ca „*fugitivus errans*”, peregrinând între Elveţia de sud, Franţa de sud şi Italia de nord, de preferinţă în apropierea ţărmului mediteranean, în locuri unde marea se întâlneşte cu munţii. Londra *versus* Sils-Maria din Engadin, refugiul obişnuit al lui Nietzsche pe timp de vară: localizările sugerează afinităţi polare.

Pe Marx îl atrage metropola celei mai industrializate ţări a vremii, unde pulsează modernitatea şi unde progresul capitalist îşi dezvăluie din plin contradicţiile. Marx e citadin, dornic să plonjeze în miezul evenimentelor, într-un punct de observaţie avansat (prietenul Engels furnizându-i date suplimentare din Manchester şi alte centre industriale britanice), în măsură să-i asigure panoramarea directă a economiei şi să-i permită să urmărească îndeaproape conflictele sociale, chiar şi pe cele desfăşurate dincolo de Canalul Mânecii, în primul rând la Paris. El frecventează asiduu marea bibliotecă de la „British Museum” şi urmăreşte publicaţiile de aici, dar şi presa din Europa continentală sau Statele Unite ale Americii, unde şi are o lungă colaborare la *New York Daily Tribune,* mai ales cu articole despre situaţia politică din Marea Britanie. Pe continentul european revine fie spre a participa la congresele Asociaţiei Internaţionale a Muncitorilor, fie pentru a-şi trata bolile. Interesul ştiinţific îl leagă prioritar de *economia* britanică şi

de *istoria* franceză; dar înţelege premonitoriu inclusiv procesele care se vor numi de „*globalizare*” planetară, sub raporturi economice şi sociale, lărgindu-şi din ce în ce preocupările faţă de mutaţiile prezente şi previzibile din SUA, Europa de Est şi din Asia, în primul rând din India, dar şi din China. Este şi în acest plan un „internaţionalist”, adept al proceselor civilizatoare de pretutindeni, un susţinător ferm al transformărilor şi înnoirilor datorate capitalismului – chiar dacă aşteaptă ulterioara depăşire a acestuia, prin radicalizarea conştientă a stărilor antinomice spontan accentuate în orânduirea instituită. Oricum, până la critica societăţii capitaliste (ruptă deseori din context şi subliniată excesiv de comentatori ostili), atitudinea lui e principial şi practic favorabilă capitalismului, întrucât acesta s-a dovedit a fi, în timp, cel mai eficient stimulent al dezvoltării şi a făcut posibilă, de la realităţile anglo-saxone şi până la virtualităţile asiatice, depăşirea închistărilor medievale şi debarasarea de frânele patriarhale, răspunzătoare pentru imobilism sau pentru lentoare evolutivă.

Nietzsche, în schimb, *pour cause*, se refugiază în orăşele şi sate, în aşezări montane sau de pe ţărmul mării, nesufocate de plebe. El are o psihologie de solitar, care în bună măsură îşi este sieşi suficient, e un introvertit, prea puţin şi cu dificultate capabil să aleagă şi să menţină prietenii, cu atât mai anevoios cedând elanurilor sentimentale, femeilor, iubirii, cărora li se abandonează numai temporar sau unilateral, mai degrabă prin corespondenţă decât prin contacte directe. Supralicitându-se ca Eu, Nietzsche pretinde interlocutorilor vizibili şi invizibili să-i recunoască întâietatea, supremaţia: condiţia deschiderii spre ei e să le fie neţărmurită credinţa în geniul lui! Tipologic, este un „geniu romantic”, cu toate că mai şi săgetează romantismul – doar este unic, unicat neîncadrabil în serie, o personalitate nepereche! Din locurile în care se retrage sesizează însă, cu deosebită acuitate, cele ce se petrec în jur, pe tot Vechiul Continent. E mult, dar mai mult de atât nu-l interesează, nici Anglia, nici America, nici Extremul Orient, pe care, cu schimbul, le şi huleşte. Uneori procedează la fel cu popoare întregi, cu naţiuni, cu ţări apropiate, cu Germania natală sau cu Elveţia găzduitoare. Îi sunt mai pe plac Franţa şi Italia, însă predilect

Grecia şi Roma antice, suplimentate cu tot ceea ce corespunde felului său eroic de a fi, de la zeul persan reinventat în Zarathustra şi până la Napoleon Bonaparte, idolul său modern, căruia doar când şi când e dispus să-i alăture cărturari precum Goethe, Heine, Stendhal. Nu, hotărât lucru, Nietzsche nu e sociolog, ci psiholog, istoric – numai prin filtru propriu, economist – doar în delimitări şi refuzuri. Psiholog, antropolog, moralist, axiolog: iată-i dominantele! Contempora-neitatea îi displace profund, din ea îşi caută şi refugiul geografic, la periferie, iar pe cel istoric – într-o vechime care să-i favorizeze saltul dorit spre viitor. Trecut şi viitor, şi unul, şi celălalt articulaţi, viguroşi, eroici, la antipodul prezentului dezarticulat, vlăguit, viciat şi vicios. Nu oraşul, nu industria, nu democraţia, nu „progresul", aşadar, nici capitalismul. Nietzsche este un autentic anticapitalist! El îl urăşte pe filistin, pe micul burghez, îl detestă însă şi pe burghez, ca pe un produs al plebei, dornic să echivaleze nobleţea cu banii, dar incapabil să reuşească. În general, banii îi repugnă lui Nietzsche, la propriu şi simbolic, în raporturile personale şi sociale; îl îngreţoşează tot angrenajul lor mercantil, de la antipodul libertăţii: proprietatea, moştenirea, averea. Şi chiar dacă recunoaşte importanţa lor efectivă de-a lungul timpului, realitatea lor o subordonează unei „idealităţi" de putere, raportului dintre cel care domină şi cel care e dominat, dintre creditorul suveran şi umilul debitor umilit. Contează numai prezenţa sau absenţa forţei, încleştarea celor privilegiaţi cu cei pe drept asupriţi de ei, căci în virtutea dreptului lor sălăşluieşte un alt mod de a celebra, de astă dată în plan juridic, lupta socială, dintre sus-puşi şi supuşi! Dincolo de amănunte, e limpede că, dintre cei doi, Nietzsche este anticapitalistul, antiburghezul, antimodernul – ceea ce nu contravine impulsului uriaş pe care „conservatorismul revoluţionar" promovat de el avea să-l dea… postmodernităţii!

Ce poate fi comun între, pe de o parte, economistul capitalismului sau istoricul înfruntărilor moderne prin care burghezia se înstăpâneşte, simţindu-se apoi periclitată în hegemonia ei de către proletariat – şi, pe de altă parte, gânditorul solitar, care nu prea are, deocamdată, cu cine fi solidar, un străin de vremea lui, dar îndrăgostit de antecedente persane,

arabe, greceşti, romane, germanice (deloc însă contemporan germane), de surse mitic rearticulate în beneficiu propriu, spre a susţine o viitoare descătuşare a omului liber, printr-un om-mai-presus-de-umanitate, în orice caz superior umanismului tradiţional, devenit pervers şi pervertitor?!

Peste deosebiri, multe le sunt comune; în primul rând – diagnosticarea racilelor presupus dominatoare în secolul al XIX-lea, urmărind „transmutarea tuturor valorilor” într-un viitor râvnit. Din unghiuri diferite, chiar opuse, ambii identifică o stare prezentă de criză, propun modalităţi în care ea să poată fi depăşită, întru însănătoşire macrosocială ori micropsihologică, fie a organismului comunitar, fie a celui biologic.

Diagnosticienii maladiei şi ofertanţii tratamentului fac însă parte din vremea lor. Ei sunt, alternativ, realişti şi romantici, lucizi şi visători, pătrunzători şi fantaşti. Fiecare contopeşte în structura lui componente adverse. La Marx, faptul e la vedere. El are o evidentă natură *duală*. Aşa cum spuneam, el este *pro*-capitalist în raport cu trecutul şi *anti*-capitalist în numele viitorului. Lărgind ambivalenţa, el face ştiinţă *şi* emite utopii, e raţional în analize *şi* mesianic în aşteptări, tipologic e clasic *şi* romantic, vede lumini *şi* tenebre, e optimist *şi* sceptic, are speranţe *şi* îndoieli. Ca subtext deopotrivă nemărturisit, ce e „iudaic” şi ce e „creştin” în aceste mixturi? Greu de disociat cu precizie. Iudaismul predispune la istorie, raţionalitate, viaţă, dar şi la aşteptare mesianică, îmbinând luciditatea faţă de prezent cu nădejdea eliberării viitoare. Totuşi, unii au pus accentul pe componenta mai degrabă „clasică” proprie iudaismului, ca stare de spirit şi stare de suflet, considerând că abia creştinismul avea să încetăţenească un mod „romantic” de raportare la lume. Disocierea nu e lipsită de temei. Într-adevăr, un iz „preromantic” învăluie motivele „comunizante” din rândul apostolilor, cei 12 iniţiali şi cei 70 ulteriori; atât Evangheliile cât şi Faptele Sfinţilor Apostoli oferă idealul unei existenţe lumeşti înnobilate de idealuri supralumeşti, faţă de care contează prea puţin interesele de aici şi de acum, drept care bunurile, atâtea câte să asigure subzistenţa, ajung comunitare. Numai Iuda este preocupat de bani, de când i se încredinţează vistieria apostolicească, din care-şi mai şi însuşeşte o parte, iar apoi încasează preţul

simbolic al trădării, pe care va încerca zadarnic să-l înapoieze atunci când, în perspectiva damnării veşnice, va pricepe inutilitatea arginţilor. Anania şi Safira reiterează pilda. Interese reale, în afara celor ideale, n-au însă nici ceilalţi apostoli, nici primele generaţii de creştini, care s-au creştinat tocmai spre a înlocui bunurile trecătoare cu binele peren. De aceea, „omul nou”, ţintind mântuirea, ţine să fie cu deosebire creştinul de tip romantic, de la Sfântul Pavel, prin utopiile medievale, până la asceticele recluziuni mănăstireşti. Mesianismul iudaic e orientat mai degrabă spre o viitoare eliberare lumească. Marx l-a asimilat evident şi pe acesta, dar l-a reorientat, totodată, în termeni de *utopie romantică*, din care nu lipseau nicidecum însemnele provenienţei creştine.

Dar Nietzsche? Exegeţii accentuează, pe bună dreptate, componentele romantice ale viziunii sale, colorate tragic şi eroic, ceea ce implică un suflu visător, fantazarea, utopismul. Dacă criticii lui Marx au ajuns să pună accentul tocmai pe contraponderea utopică, profetică, mesianică a ştiinţei, sus şi tare revendicată – adepţii lui Nietzsche, în schimb, n-ar avea motiv să ignore reversul patosului romantic, îndeobşte subliniat şi lăudat, ca emanând dintr-un nucleu de foc estetic, artistic, de înaltă inspiraţie poetică; cu alte cuvinte, ar trebui să identifice şi joncţiunea cu orientările ştiinţifice larg răspândite pe atunci, tendinţe care i-au alimentat luciditatea şi chiar rigoarea expunerii. Oricât i-a displăcut epoca în care a nimerit, Nietzsche mai era şi vlăstarul ei. Deşi îşi detesta secolul, el s-a lăsat *à contre coeur* impregnat de unele dintre opţiunile lui, cele aflate în avanscenă de pe la mijlocul veacului şi până către finele anilor optzeci. Marx s-a născut cu mult înaintea lui Nietzsche, dar a murit în acelaşi deceniu în care acesta s-a prăbuşit mintal: 14 martie 1883 – 3 ianuarie 1889. În elaborarea operelor de căpetenie ale amândurora, din care texte importante aveau să apară doar postum, ei sunt contemporani şi la modul strict. Măcar în parte sunt însă contemporani şi în asimilarea dominantelor vremii, inclusiv a celor din ştiinţele de avangardă, care se impun cu vigoare tocmai în răstimpul dat. Printre ele se numără biologia, în speţă darwinismul, pe cale de a-şi serba

triumful, pe urmele lucrării capitale a lui Charles Darwin, *Originea speciilor prin selecţie naturală* (1859).

Îndeobşte jocurile le fac ştiinţele pretins pozitive, ceea ce dă câştig de cauză, măcar temporar, pozitivismelor, din economie până în antropologie, fără a exclude etica, psihologia, chiar geografia premonitoriu geo-politică. Biologismul pătrunde în ştiinţele umane şi le colorează în tonalităţi socio-, psiho- şi geo-darwiniste. Nietzsche nu se sustrage nici el presiunii, dovadă pătrunderea „selecţiei naturale" în textele sale, sub o formă modificată, desigur. Cercetătorii preferă să accentueze profunzimea cu care el a dezghiocat psihicul şi psihismul, de până la o „psihologie a profunzimilor", consonante în destule privinţe cu cercetările întreprinse ulterior de către Sigmund Freud, care, potrivit mărturisirilor proprii, nu cunoştea sugestiile nietzscheene, ci numai pe cele schopenhaueriene. Freud va fi însă medic profesionist şi în această calitate se va apropia treptat de întemeierea psihanalizei, nu doar teoretic, ci mai ales terapeutic. Nietzsche ar putea fi doar indirect numit „medic", în ipostaza de diagnostician al tarelor fizice şi sufleteşti acumulate în fiinţa umană, pentru eradicarea cărora mai şi propune remedii. Nu importă acum în ce măsură terapia de şoc preconizată îl lecuieşte efectiv pe „animalul bolnav"; contează maniera în care sunt enunţate verdictele şi soluţiile. Or, spiritul lor e vădit antispiritualist (dacă îl comparăm cu spiritualismul german „clasic", de la Kant la Hegel), ba chiar de-a dreptul pozitivist, chiar dacă polemic faţă de pozitiviştii englezi şi francezi. Pe cât este de evidentă precumpănirea psihologiei la Nietzsche, pe atât de indubitabilă e înrădăcinarea ei în biologie, în fiziologie, în fizioterapie. Într-o formulare tăioasă, menită să-i tempereze pe cei predispuşi să invoce mereu ideea şi spiritul, idealismul şi spiritualismul: biologismul e la Nietzsche temeiul psihologismului (ca ulterior, mai accentuat, la Freud). Relaţia o vădeşte şi legătura dintre om şi animal, două regnuri biologice între care prăpastia săpată ar fi devenit funestă şi ar merita înlocuită prin reabilitarea joncţiunii lor; dar, în acord cu această stare de fapt şi de drept, raportul dintre sufletul şi corpul omului se cuvine de-asemenea regândit ca unul indestructibil, fiindcă orice trăncăneală pioasă despre spirit

n-a făcut până acum decât să justifice descărnarea organismului, atrofierea simţurilor, mortificarea vitalităţii.

Vitalismul nietzschean, prin tenta sa biologizantă, nu e situat la o distanţă chiar atât de mare de materialismul economic pe cât pare şi pe cât se consideră el însuşi. Şi unul, şi celălalt răstoarnă priorităţile idealiste moştenite. Biologia ca sursă a psihologiei privilegiază tot materia sau, dacă se vrea înlocuirea acestui termen conotat în ultimul timp negativ, atunci vitalul. Dar, indiferent cu ce nume vom desemna miezul turnurii produse, nu putem nesocoti mutaţia dinspre transcendent înspre imanent. Atât pe Marx, cât şi pe Nietzsche îi preocupă *realităţile imanente*, în câte o sferă particulară în care sunt identificate. „Lumea de aici” – nu „lumea de apoi”! Calităţile şi defectele acestei lumi, al cărei locuitor acţionează bine sau rău, util sau inutil, oricum de dragul intereselor sale pământeşti, palpabile şi verificabile: iată sfera asupra căreia îşi aţintesc ambii privirea scrutătoare. O efectivă privire, derivată din a privi, după cum viziunea e derivabilă din a vedea, *hic et nunc* şi nu din depărtări nebuloase. Măcar în primă instanţă, e vorba despre acea microscopică privire „realistă”, din care doar în ultima instanţă poate fi dedusă şi o macroscopică viziune „idealistă” = idealizantă. Spiritul spiritualizării e favorabil realiilor, de un fel sau altul, propriu celor mai multe investigaţii din deceniile care urmează tumultuosului mijloc de veac. Motivele care le străbat nu sunt metafizice, ele sunt fizice, indiferent dacă propriu-zis fizicale, ori doar fiziologice, biologice, economice, istorice, geografice. Ele se avântă nu atât „în sus”, potrivit modelului marilor spiritualişti de odinioară, pe cât forează „în jos”, urmărind straturile „adânci”, doar ca finală transfigurare – „înalte”. (Poate că de aceea, dintre toţi predecesorii idealişti, se simte Nietzsche mai apropiat de „epistemologul” Kant, filosoful care preconizase transcendentalul, de până la interesul pentru transcendent.) Este vorba despre *structuri determinate şi determinabile*. Până la efectivul spiritualism, identificabil mai degrabă la tânărul Marx (potrivit ipotezei lui Althusser), putem, în orice caz, discerne un anume determinism şi la maturul Nietzsche. Prin metodologii deterministe, epoca însăşi urmăreşte determinările. Şi, chiar dacă în sfere

diferite, economic-sociale ori biologic-psihologice (nu rareori interferate), aprofundarea lor e colorată determinist, dacă nu chiar asumat deterministă. Marx îşi centrează, mărturisit, scrierile mature şi târzii, pe determinismul istoric. Opera lui Nietzsche, mai ales cea din anii optzeci, publicată antum sau postum, conţine şi ea inflexiuni pozitiviste şi implicaţii deterministe: să nu o cantonăm, aşadar, în motivul inspiraţiei, extazului, revelaţiei, din capitolul consacrat cărţii „pentru toţi şi pentru nimeni”, *Aşa grăit-a Zarathustra*, în *Ecce homo*, ultima recapitulare autobiografică.

Dar Nietzsche îşi deconspiră dualitatea mai cu francheţe. Respiraţia lui poetică ritmează „inspiraţia” şi „expiraţia”, inclusiv pe cea a artistului cu cea a savantului. Marx vrea să fie om de ştiinţă, Nietzsche – poet. Tocmai acestor prime evidenţe merită să le adăugăm „jocurile secunde”. La Nietzsche, poezia e complementară cu cercetarea; la Marx – ştiinţa, cu utopia. De o vreme mai toţi criticii lui Marx îi accentuează utopismul social-socialist. Principala lui miză originară şi originală o constituie însă anume ştiinţa determinismului istoric.

Ajung la consonanţele lor din critica religiei, decurgând tocmai din premise de ordin determinist. Tânărul Marx, încă ancorat în Hegel, recitit prin Feuerbach, şi maturul Nietzsche, eliberat de sub tutela lui Schopenhauer, ca şi a lui Wagner, ajung la enunţuri surprinzător de asemănătoare în ceea ce priveşte genealogia moralei religioase. Marx va estompa ulterior problematica înstrăinării religioase în favoarea celei socio-economice, pe care, de la început, a surprins-o ca decisivă, în măsură să o explice şi să o „soluţioneze” pe cealaltă. Dimpotrivă, chiar din cauza preocupărilor lui de psiholog moralist, Nietzsche menţine în avanscenă, până la ultima suflare lucidă, critica creştinismului şi a izvorului său iudaic. Lupta o purta tot în termeni duali, aproape pe două fronturi, dovadă chiar titlul menţionatei autobiografii, invocând – ca şi iscălitura ultimei scrisori trimise lui Georg Brandes, în preajma totalei prăbuşiri – sursa cristică. „Crucificatul” a rămas modelul său intim, tăinuit, de care se simţea personal legat. Crucificarea ca îndemn creştin, ca finală suferinţă şi jertfire, o refuza însă din principiu, întrucât o considera o capitulare morală şi psihică. „Ecce

homo”! Care om? Bineînţeles, cel întors cu faţa spre această lume, refuzând orgolios, obstinat, nevoia de mângâiere, de compasiune, de salvare. Omul trebuie să se însănătoşească prin forţe proprii, din resurse proprii, după lunga boală istorică în care agoniza chiar în timp ce trăia, din pricina căreia a acceptat, din partea Bisericii şi a preoţilor ei prefăcuţi, mortificarea şi chiar moartea ca mântuire. Nietzsche urmăreşte nu mântuirea de *apoi*, ci însănătoşirea de *aici*, pe calea revigorării trupeşti şi sufleteşti, în al cărei asumat eroism (să-l numesc „sisific”?!) pesimismul trece efectiv în optimism. Dar oare Marx nu urmăreşte şi el depăşirea lumească a bolilor lumeşti, economice, sociale, religioase, tot întru însănătoşire?!

A devenit un facil cal de bătaie invocarea batjocoritoare a formulării lui Marx despre religie ca „opiu pentru popor”. De regulă, criticii nu precizează nici momentul enunţului, nici contextul său. Marx a scris *Contribuţii la critica filosofiei hegeliene a dreptului* în vara lui 1843, iar *Introducerea* lor – la sfârşitul şi începutul anilor 1843–1844. Avea 25 de ani, spre 26. Stilul îi mai păstra amprenta înflăcărării juvenile a unei inspiraţii apropiate de cea slăvită de către Nietzsche, totuşi de pe acum bine temperate de sociologul şi economistul pe cale de formare. Paragraful din care e rupt finalul în cauză sună astfel: „Mizeria *religioasă* este *expresia* mizeriei reale şi totodată *protestul* împotriva mizeriei reale. Religia este suspinul creaturii chinuite, sensibilitatea unei lumi lipsite de inimă, după cum este şi spiritul unei orânduiri lipsite de spirit. Ea este *opiu* pentru popor”. Nu e nevoie să înmulţesc citatele din acelaşi text pentru a explica, celui dispus să priceapă, sensul preconizat. „Opiu” nu viza pur şi simplu otrava, ci anume acea otravă administrată bolnavilor incurabili, pentru a le uşura chinul, a le facilita lunecarea în moarte cu suferinţe mai mici. Fără a mai putea oferi un leac eficient, medicii prescriu opiul spre a face suportabil, măcar temporar, corpul torturat, de până la doritul sfârşit, nu degeaba asemuit cu „odihna”. „Protestul împotriva mizeriei”, „suspinul creaturii chinuite” într-o lume lipsită de sensibilitate, inimă, spirit – reprezintă cu totul altceva decât primitivul, brutalul ateism atribuit lui Marx, indiferent dacă, chiar în acest context nuanţat, ipoteza sa va fi sau nu va fi acceptată.

Este altceva – dar este aproape identic, totuşi, cu diagnosticul formulat de Nietzsche în scrierile sale târzii de morală, concluzive în multe privinţe, *Dincolo de bine şi de rău* şi *Genealogia moralei*; ale căror idei, radicale ca fond şi în expresie, le variază şi fragmentele postume despre religie, incluse în *Voinţa de putere*. Rezumativ, demonstraţia ar fi următoarea. La antipodul stăpânitorilor, din lumea greco-romană, universul iudeo-creştin configurează o moralitate pe măsura sclavilor, îndeobşte a plebei. Atât „binele" cât şi „răul" sunt privite antitetic de sus-puşi şi de supuşi, unora evidenţiindu-le forţa, celorlalţi – slăbiciunea. Ca şi dualitatea *mal* şi *mauvais*, *evil* şi *bad* (de asemenea greu traductibili în doi termeni româneşti polari), *böse* e atributul vigorii, iar *schlecht* – însemnul slăbiciunii. Numai că asumarea verticală a durităţii, în sine şi de sus în jos, avea să fie înfrântă în istorie de către o sub-umanitate lipsită de şira spinării şi descărnată, care se lasă convinsă de *superioritatea propriei inferiorităţi*, de îndreptăţirea *ideală* a umilinţei şi umilirii sale *reale*. Cine reuşeşte o asemenea primă transmutare a valorilor, presupus funestă, în favoarea defavorizaţilor? Biserica şi preoţii, care îi dau „vinii" o cu totul altă interpretare decât cea acceptată pe vremuri de către „datornici" – în germană cuvântul *Schuld* având două sensuri, de „datorie" (efectivă) şi de „vină" (morală); şi care activează prin excelenţă pasiva „conştiinţă încărcată" a enoriaşilor, laolaltă cu multe alte compensări justificatoare ale jalnicei lor condiţii.

Aşadar, în ce constă, după Nietzsche, „medicaţia preoţească"? În îmblânzirea, slăbirea, descurajarea, moleşirea, efeminarea bolnavului: în iluzia însănătoşirii lui, concomitentă cu agravarea bolii. „Casta preoţească" inoculează „idealurile ascetice" în sufletul nenorocosului şi nenorocitului supus, pentru a-i răstălmăci valorile, devalorizându-le. Personalitatea e descompusă, alterată, adusă într-o stare psihică morbidă, la neurastenie şi decadenţă. Tot ceea ce pare să destindă, să liniştească, să vindece – de fapt narcotizează! Suferindului i se „*otrăveşte rana*", i se „*anesteziază*" durerea prin afect, emoţie, „consolare", prin „sentimentul de vinovăţie" inoculat, ca resentiment cu direcţie schimbată; totul pare remediu, dar este „*narcoză*". Orice religie îndulceşte suferinţa – şi prin asta o înăspreşte, o adânceşte!

Genealogia moralei (III,17): „Creştinismul în mod special ar putea fi denumit tezaurul uriaş al mijloacelor ingenioase de consolare, căci a aglomerat în el atâtea dintre cele care reconfortează, calmează, narcotizează […]”. *Voinţa de putere* (252): „Ce anume combatem noi în creştinism? Faptul că vrea să-i sfărâme pe cei puternici, să le slăbească curajul, să le exploateze ceasurile proaste şi istovirile, să le transforme siguranţa în nelinişte şi conflict interior, că se pricepe a otrăvi şi îmbolnăvi instinctele nobile până când forţa lor, voinţa lor de putere se-ntoarce îndreptându-se împotriva lor, – până când cei puternici dispar datorită exceselor dispreţului de sine şi ale autoflagelării […]”.

Şi-ar fi putut dori tânărul Marx să dea formulei „opiu pentru popor” o desfăşurare atât de amplă, cu detalierea medicaţiei preoţeşti, prin deprimare, neurastenie, morbiditate („morbul *torturii de sine*”), prin anesteziere, drogare, narcoză („narcoza ca cruzime”, „narcoza ca entuziasm orb” ş.a.)! La drept vorbind însă, Marx a urmărit şi avea să urmărească în mod prioritar înstrăinarea economică, pe cea religioasă privind-o doar ca pe un moment subordonat, fără să-şi propună vreodată să-i acorde prea mult timp şi spaţiu. Nietzsche, în schimb, fiul de pastor şi studentul în teologie, psihologul moralist, se va război cu religia – *pro şi contra* – toată viaţa, cu o vădită simpatie pentru Iisus şi o pătimaşă furie faţă de Pavel, faţă de Biserica oficializată şi de preoţii ei ascetici. Primordial, Marx a cercetat *realităţile* economice şi istorice din veacul său, precum şi variile lor răsfrângeri „ideologice” (de „falsă conştiinţă”), ireductibile doar la credinţa religioasă. Nietzsche, în schimb, a urmărit *ideaţia* filosofică, morală, religioasă, în străvechea ei geneză şi structura ei târzie. Indiferent de măsura în care vom accepta ori refuza presupunerile amândurora, anume pe Nietzsche va trebui să-l recunoaştem ca pe un tăios, poate cel mai tăios, critic al religiei, al religiei creştine cu deosebire, ceea ce desigur nu vrea să însemne ateism, ci un soi de complicat, contradictoriu antiteism, *anti-* pe măsura opoziţiei faţă de absolut, transcendent, metafizică, socotite *pseudo*-valori ale trecutului. Comparativ, deşi se opune şi el acestei moşteniri spiritualiste, Marx invocă rareori religia – mai degrabă în scrieri timpurii:

de pildă în *Tezele despre Feuerbach*, cea de a 4-a „teză” priveşte autoînstrăinarea religioasă ca pe o dedublare a lumii într-una sacră şi alta profană, care ar trebui explicată prin însuşi caracterul scindat, contradictoriu, al lumii profane; şi care fundament profan al înstrăinării religioase va trebui soluţionat în practică prin înlăturarea revoluţionară a respectivei contradicţii. Astfel de idei concordă nu numai cu demonstraţiile lui Feuerbach sau ale altor gânditori materialişti din epocă, dar, *in nuce*, rimează şi cu spusele lui Nietzsche: între atei şi non-atei orientarea lor imanentă şi nu transcendentă, „fizică” şi nu metafizică, stabilea destule punţi de contact, fie şi neştiute, inclusiv în distanţarea de locurile comune ale conştiinţei religioase.

Dintre cele mai viu disputate enunţuri nietzscheene face parte şi formula enigmatică: „Dumnezeu a murit!”. Contextual, ea ni se dezvăluie însă suficient de transparent. Ea e integrată în şi derivă din concepţia despre *nihilism*. Nietzsche consideră nihilismul ca profund caracteristic epocii; şi, ca atare, îl interpretează *contra* şi *pro*. Pe de o parte, el denunţă fragmentarea şi mărunţirea, falsul şi prăbuşirea valorilor cândva suverane în lume, degradarea aristocratismului în democraţie, a dominantelor veacului al XVII-lea în cele din următoarele secole, al XVIII-lea şi mai ales al XIX-lea. Pe de altă parte, golirea şi aneantizarea valorilor printr-un tăvălug civilizator, finalmente o adevărată *tabula rasa* şi pentru om, şi pentru cultura lui, acest teren defrişat poate reprezenta şi punctul de pornire – premisa şi şansa – pentru a clădi, a *re*-clădi, pe terenul viran, un nou edificiu, o nouă construcţie bazată pe o nouă ordine şi pe un „om nou”. Întrucât nihilismul a distrus mai totul, el a şi eliminat multe frâne, racile, handicapuri (ale celor handicapaţi). Iar de la acest *nihil*, omul îşi poate lua un nou avânt, către viitorul său *re*-însănătoşit. „Dumnezeu a murit!” – „trăiască Supraomul!”. Prima formulă conduce spre a doua, ambele condensează în specifice enunţuri nucleale viziunea ambivalentă împărtăşită. Ce rău şi ce bine că fostele idealuri s-au prăbuşit. Să nu ne lamentăm, căci acum ne e dat să moşim viitorul, naşterile vor fi, ce-i drept, chinuitoare, murdare, însângerate, precum orice naştere biologică, naşterea

altei vieţi, altei făpturi făptuitoare, care va refuza, cu superior orgoliu, blocajul prezent în mortificatoare „idealuri”.

Nietzsche a intuit extraordinar înrudirea diagnosticului său cu cel dostoievskian, atunci când, în ultimii doi ani lucizi ai săi, 1887 şi 1888, a descoperit romanele şi povestirile autorului rus, deşi încă slab traduse în limba franceză. Ceea ce nu avea cum să pătrundă a fost *jumătatea* înrudirii lor, inclusiv în privinţa nihilismului şi a condensării sale în exclamaţia „Dumnezeu a murit!”. Tot aici identifica Dostoievski nucleul de foc şi de gheaţă al crizei timpului său, al crizei din secolul „căilor ferate şi al viciilor”, în care „nihiliştii” îl negau pe Dumnezeu, i se substituiau şi ajungeau să proclame principiul fără de principii „totul e permis”. Nihilismul este şi pentru Dostoievski omniprezent atât în „burghezism”, cât şi în combaterea lui socialistă; dar el, Dos-toievski, rămâne consecvent *antinihilist*, prin eroii săi pozitivi, renăscuţi datorită credinţei lor religioase. Pe când Nietzsche, în timp ce zugrăveşte nihilismul în cele mai sumbre culori, ţintuindu-l la stâlpul infamiei, se mai şi încrede în el ca într-un fel de preambul al viitorului demn de renaştere: aproape un purgatoriu lumesc, aţintit înspre un paradis situat însă tot pe aceste tărâmuri.

În această dedublare, Nietzsche seamănă – paradoxal – mai degrabă cu Marx decât cu Dostoievski. Fiindcă Dostoievski nu s-a încrezut *nici* în capitalism, *nici* în socialism – o dublă negare proprie şi lui Nietzsche. În schimb, Marx s-a încrezut *şi* în capitalism, *şi* în socialism – o dublă afirmare, pe care, de ar fi cunoscut-o, Nietzsche ar fi denunţat-o, cu siguranţă, ca profund vicioasă în ambele componente. Atâta doar că, dincolo de *litera* afirmărilor lui Marx, finalul lor *patos* vizionar semăna întrucâtva cu cel nietzschean – întrucât cortegiul întovărăşitor de negări aspre ale prezentului era orientat către pregătirea unui viitor presupus a fi mântuitor în plan lumesc.

Dezvoltarea burgheziei – scriu Marx şi Engels în *Manifestul Comunist* – a însemnat un decisiv progres economic şi politic. Burghezia a desfiinţat „relaţiile feudale, patriarhale, idilice”. Ea a „smuls vălul sentimental-duios” de pe relaţiile dintre oameni. „Ea a înecat fiorul sfânt al extazului pios, al

entuziasmului cavaleresc, al sentimentalismului micului burghez în apa îngheţată a calculului egoist.” Ea a înlocuit libertăţile personale prin *unica* libertate mercantilă, a făcut din demnitatea personală o valoare de schimb, a pus exploatarea deschisă şi brutală „în locul exploatării voalate de iluzii religioase şi politice”. Ea a transformat în salariaţii ei pe medic, jurist, preot, poet şi om de ştiinţă. Etc. Nihilism în practică? Fără îndoială. Dar defrişarea „nihilistă” a terenului, anume în raport cu idealurile trecutului, e salutată şi susţinută de Marx, întrucât numai prin parcurgerea contradicţiilor generate va şi putea fi depăşită.

Secolul al XIX-lea a înlocuit *„poeticul”*, din realităţile şi mai ales din iluziile trecutului, cu *„prozaicul”*, acum dominator în raporturile dintre oameni. Acestei transmutări prezente indubitabile a valorilor ar trebui să-i urmeze o alta, dorită în perspectivă, care să recâştige idealurile pierdute, dar nu atât ca idealuri, cât sub forma unor realităţi efective – fie eroice (Nietzsche), fie drepte (Marx). Deocamdată certă e *„proza vieţii”*, clarvăzător intuită încă de către Hegel. Atât Marx, cât şi Nietzsche surprind această ontologie prozaică a istoriei curente, unul în plan economic şi politic, celălalt – sub raport psihologic şi moral. „Realistul” Marx e un partizan mai decis al „burghezismului” prozaic, axat pe bani, schimb, proprietate, geneza cărora o identifică, timpuriu, versurile lui Shakespeare şi Goethe. „Romanticul” Nietzsche e ambivalent în descrierea aceloraşi procese de prozaizare filistină, ele îi repugnă profund, dar totodată nu poate să nu vadă rostul acestui tăvălug unificator şi mortificator, pe ale cărui ruine speră să fie redobândită vitalitatea. Marx e *pro*-burghez în raport cu trecutul, *anti*-burghez în perspectiva viitorului. Comparativ cu prezentul, Nietzsche idealizează trecutul îndepărtat sau vigoarea menţinută de câte un om excepţional de dată recentă; îndeobşte el detestă prezentul, dar îl consideră un pestilenţial ferment al viitorului dorit.

Cum arată însă reprezentările despre acest viitor nădăjduit? Deşi cu trăsături mesianice, acest proiect nu e detaliat de Marx. Când şi când îl schiţează doar, cu grija ca *posibilităţile* eliberării preconizate să fie deduse din *realităţile* înfruntărilor sociale parcurse, din revoluţiile anului 1848 şi

Comuna din 1871, din mişcarea muncitorească şi confruntările ei cu ordinea burgheză. Formulează previziuni rare şi mai degrabă temperate cu privire la „socialism” şi „comunism”; ele descresc pe măsură ce-şi asumă rolul de analist economic şi politic al prezentului; fără să lipsească din scrierile târzii, precum *Critica Programului de la Gotha*, ele nu sunt centrale nici cu asemenea prilejuri. Accentele utopice, mesianice, pot fi găsite în destule pasaje, dar ele n-ar trebui să fie rupte din context şi autonom supralicitate. „Realistul” îl domină pe „romantic” pe întreg parcursul studiilor de maturitate, ceea ce ar putea fi socotit chiar o *limită*, întrucât orice ştiinţă e obligatoriu depăşită în timp, pe când vizionarismul se poate şi salva, nu prin adevăr, ci prin fervoare.

Desigur, situaţia din urmă îi este proprie lui Nietzsche. El este şi vrea să fie *vizionar*. Tocmai înflăcărarea, supralicitarea şi suprasolicitarea îi asigură perenitatea, faima sa actuală, comparabilă cu puţini dintre antemergători. Până şi proza vieţii el a biciuit-o cu o forţă poetică rareori atinsă de alţii. Dar poezia, pe care ca vigoare expresivă a mânuit-o desăvârşit, intră în joncţiune cu substanţa ipoteticului viitor ce i se revelează. Exaltarea străbate şi cele patru părţi din *Zarathustra*, comparate cu cele patru Evanghelii – dovadă a unui anticreştinism tacit creştin. Dezamăgit de prezent, Nietzsche pune în slujba viitorului presupus un trecut reinventat de el. Aceasta a fost maniera de lucru experimentată încă de la *Naşterea tragediei*, care, de la impactul tragic dintre apolinic şi dionisiac, trecând prin critica decăderii „socratice” logice, raţionale, ştiinţifice, ajunge la schiţa renaşterii tragediei filosofico-muzicale germane, prin Schopenhauer, Wagner şi însuşi Nietzsche. Ca zeu tutelar, Dionysos îşi găseşte ulterior profetul în Zarathustra, pentru ca îngemănat cu el să vestească timpuri demne de om – sau, mai degrabă, să-l vestească pe omul demn de sine şi, ca atare, demn de înaltele comandamente ale vremii sperate. Triadei de odinioară (apolinic, dionisiac, tragic) îi corespunde tot o reprezentare triunghiulară, cu Dionysos şi Zarathustra la temelie, iar ca vârf de lance – cu „omul nou”. Prin cele trei metamorfoze, spiritul ajunge, succesiv, cămilă, leu şi copil. Noua neprihănire îşi asumă însă murdăria

naşterii sale, dincolo de bine şi de rău, de accepţiunea lor înjositoare, de dragul celei înălţătoare. Pesimismul e transgresat de optimism: un optimism eroic şi tragic.

„Supraomul” e „omul nou”, „omul superior”, omul-mai-mult-decât-om. În libertatea lui deplină, gravă şi jucăuşă, artist la propriu şi la figurat, el mai păstrează câte ceva din fiara depăşită, îi asimilează ferocitatea demnă, în afara omenirii mărunte, întinată de atâtea meschinării. Astfel, cât se poate de firesc, discursul recucereşte accentele violente, neiertătoare, de asumată duritate. Oricât de incomode pentru noi, ele n-ar trebui astăzi edulcorate. Desigur, cultul războiului pe timp de pace, elogiul forţei într-o atmosferă filistină, dispreţul faţă de sub-umanitatea din miezul prefăcutelor ode umanitare ş.a. sunt explicabile, important e să nu le atenuăm cu falsă pudoare, până la pierderea întregului tăiş veninos. Recursul la argumentul *estetizării*, deseori invocat, rămâne acceptabil numai dacă demonstraţia nu e, prin acoperirea sensurilor tăioase, integral justificativă. E în joc *şi*, dar *nu numai*, exagerarea artistului: când îşi ascute misoginismul până la violentarea unei jumătăţi din omenire, când exclude rase, popoare, naţiuni de la mântuirea lumească a celorlalţi, când potenţează inegalităţile, asuprirea şi nimicirea sub-umanităţii până la un nivel periculos. Toate acestea le revarsă într-un partizanat maximalist vizionar, al cărui *spirit* ne învăluie chiar şi după ce ne-am scuturat de *litera* sa stânjenitoare.

Marx este şi el *maximalist,* nu atât în schiţarea viitorului, cât mai ales în combaterea tarelor unui prezent recunoscut pentru un timp ca fiind necesar, obiectiv salutar. Ca şi Nietzsche, Marx este un *antiliberal*, care se opune însă elitarismului individualist, în termenii unui colectivism bazat pe egalitate. Convins că esenţa omului rezidă în relaţiile lui sociale, Marx e dispus să pună individul între paranteze, să acorde întâietate societăţii şi luptelor din sânul ei între grupuri cu interese adverse. De la o vreme publiciştii invocă „lupta de clasă” numai în mod peiorativ, de parcă ea n-ar fi străbătut în fapt veacul al XIX-lea şi de parcă atâţia istorici şi sociologi recunoscuţi nu ar fi invocat-o ca pe o decisivă realitate a epocii. De unde altundeva ar fi apărut succesivele revoluţii şi revolte franceze? Din ce

altceva s-ar fi hrănit înfiripata, în paralel, mişcare sindicală engleză? Dacă „starea a treia” a subminat economic şi a dărâmat politic puterile feudale dominatoare, regalitatea, aristocratismul, clerul, pentru ce se simt şocaţi atâţia când li se reamintesc tentativele „stării a patra” de a slăbi, contracara, elimina domnia exercitată de astă dată tocmai asupra ei?!

Înfruntările dintre grupuri, pături, clase au fost indubitabile şi – în ciuda utopiei recente cu privire la victoria liberalismului planetar – n-au încetat să existe nici acum. Marx n-a fost singurul, nici primul şi nici ultimul, care să se fi concentrat asupra „luptei de clasă”. Îl preocupau cauzele ei economice şi şansele soluţionării ei politice. A îmbrăţişat revoluţiile continentale, fără să treacă cu vederea evoluţiile de tip anglo-saxon. A sperat într-un salt, presupus ca inevitabil violent, din „imperiul necesităţii” în „imperiul libertăţii”. A acceptat „dictatura proletariatului” (dictatura nu e neapărat sinonimă cu teroarea, o ştie orice istoric) ca pe o etapă tranzitorie de putere, în perspectiva desfiinţării şi a statului, şi a muncitorimii înseşi ca clasă de sine stătătoare. Utopie? Fără îndoială, întrucât viitorul industrial şi postindustrial avea să netezească în fapt drumul unei masive absorbţii a dezmoşteniţilor în păturile de mijloc şi ale prestatorilor de servicii, măcar în partea avansată a lumii, cantitativ redusă, dar calitativ diriguitoare. Utopia lui Marx, imaginată de altfel tocmai pentru situaţia ţărilor evoluate occidentale, a fost împovărată, e limpede, cu multe atribute radicale, de intoleranţă iacobină. Până şi stilul polemicilor sale e marcat de un ton intempestiv şi turnuri violente. Ca neliberal, el s-a manifestat nu o dată şi ca netolerant. La drept vorbind, nu numai el, ci şi Nietzsche, care s-a exprimat deseori cu nervozitate, excesiv, violent. Întâmplarea, neîntâmplătoare pentru răstimpul dat, e că printre vrăjmaşii denunţaţi de ei au nimerit deseori aceleaşi persoane. Notoriu este cazul lui Eugen Dühring, filosof la modă, cu primele sale volume publicate în timpul activităţii de maturitate atât a lui Marx, cât şi a lui Nietzsche; drept care ambii au ajuns să polemizeze cu el, grosul operaţiei disociative asumându-şi-l apoi, în numele lui Marx, colaboratorul său apropiat, Friedrich Engels.

Astfel de coincidenţe punctuale, deloc ciudate, ar putea fi înmulţite, de vreme ce Marx şi Nietzsche consultau permanent surse germane din sfera lor de interese, distanţându-se mereu de mentalităţile „vechi”, în beneficiul afirmării propriei lor poziţii „noi”. Tot astfel, fără mare efort, ar putea fi inventariate formulări teribile şi terifiante din publicistica ori corespondenţa amândurora. Căci, repet, ei nu au fost doar personalităţi accentuate, cum le numesc psihologii, ci anume excesive, în afirmări şi în negări. Maximalismul lor s-a revărsat dincolo de orice măsură. Oare nu s-a întâmplat la fel şi în cazul altor personalităţi tutelare din diverse epoci, ba chiar şi din aceeaşi epocă – spre pildă cu Dostoievski, despre care un critic literar contemporan cu el spunea că şi-ar fi scris romanele, în speţă *Demonii*, cu mâna tremurând de furie. Marii scriitori şi gânditori pot fi nu numai monomaniaci, urmăriţi, adică, de o idee capitală, dar şi maniaci la propriu. Ajunge să răsfoim *Ecce homo* pentru a pricepe radicalismul lui Nietzsche, supralicitările sale, inclusiv în privinţa propriei genialităţi, enunţate în titluri potenţatoare, pe jumătate ironice, pe jumătate serioase: *De ce sunt atât de înţelept*, *De ce sunt atât de inteligent*, *De ce scriu cărţi atât de bune*, *De ce sunt eu un destin*. Enunţuri similare, în cadrul respectivelor paragrafe, găsim cu duiumul. Filtrarea estetică nu estompează supraorgoliul unui deja supraom, ţâşnit gata înarmat (precum odinioară Athena din capul lui Zeus) din suprainspiraţia zeului Dionysos.

„Obiectivul” Marx îşi cenzurează orgoliul de întemeietor teoretic şi practic. El este un maximalist pe filiera lui Maximilien, deşi majoritatea timpului stă ferecat între cărţi, doar în răstimpuri urmărind evenimentele revoluţionare, căutând să le şi impulsioneze – fără să se fi făcut vinovat de violenţe personale, altele decât verbale. Tocmai în perioada revoluţiilor şi revoltelor devine el impulsiv, lepădându-şi imparţialitatea ştiinţifică. Nietzsche e impulsiv aproape fără încetare, dar numai în scris, activitatea sa exclusivă. *Scripta manent*, indiferent dacă numai în mintea specialiştilor sau şi în sufletul cititorilor. Opera păstrează – dacă şi întrucât păstrează – urmele vieţii. Dar în măsura în care vieţi excesive s-au transfigurat în opere excesive, apare riscul manipulării, cu deosebire în şi de către ulterioare

epoci excesive. Este exact ceea ce li s-a întâmplat, chiar dacă în situaţii istorice distincte, atât lui Nietzsche, cât şi lui Marx. Într-un caz, negativitatea receptării a fost metamorfozată în pozitivitate, în celălalt, antemergătoarea pozitivitate este încă văzută, mai ales în Europa de Est, ca negativitate. Un antihrist devenit înger *versus* un dumnezeu ajuns diavol!

4

Cine poate fi manipulat în scopuri partizane? Oricine, s-ar părea; dar, orişicum, nu în aceeaşi măsură. Lăuntric trebuie să existe *ceva* în stare să permită, să susţină ori de-a dreptul să provoace o debordantă manipulare. Dintre laturile componente ale vieţii şi operei cuiva, măcar una sau unele trebuie să favorizeze exacerbarea ulterioară, până la hipertrofieri în care respectivul nu s-ar mai recunoaşte. Întrucât, chiar dacă întâlnim în istorie multe personalităţi la care din capul locului surprindem accente excesive, de regulă nu le receptăm pe acestea *ad litteram*, căci până şi ele au o complexitate proprie, adică îşi dezvăluie diverse şi inverse componente.

E limpede, totuşi: mai lesne va fi expropriat întru partizanate un gânditor cu intrinsece porniri partizane, decât unul calm, constant, echilibrat. Cu titlu de aproximare: mai degrabă un „romantic” decât un „clasic”, un „sentimental” decât un „naiv”, un „dionisiac” decât un „apolinic”; într-o formulare mai sintetică: mai degrabă un antiliberal *maximalist* decât un liberal *minimalist*. Excesivul poate fi expropriat spre a fi pus în slujba unor excese!

Marx şi Nietzsche au fost excesivi nu doar în numeroase enunţuri, dar şi într-o parte esenţială a viziunii lor despre lume – celebra, de la Goethe citire, „*Weltanschauung*”. Pe Karl Marx îl pot apropia de sine şi apropria în interese proprii alţi excesivi, maximalişti, iacobini, tratament la care cu greu l-ar putea, în schimb, supune pe un Max Weber. Unii dintre partizanii săi îl pot de asemenea „racola”, în partizanatele lor, pe Friedrich Nietzsche, şi nu pe mai sus invocatul Johann Wolfgang Goethe. Comparaţia o pot exemplifica şi prin mai marii filosofiei germane premergătoare: Kant s-ar

împotrivi mai îndârjit exproprierii unilaterale decât Fichte – în direcţie naţionalistă, iar Schelling – în scop mistic. Hegel se va dezvălui *multiplu dual* şi în privinţa impulsurilor oferite unei posterităţi revendicate de la el: în tipologie ca un clasic *şi* un romantic, în orientare ca un conservator *şi* un revoluţionar. Dar este limpede că, dintre toţi gânditorii veacului al XIX-lea, Marx şi Nietzsche puteau fi şi aveau să fie „ideologii” cel mai partizan manipulaţi în secolul următor. Pe intervale mai scurte ori mai lungi, anume ei doi aveau să alimenteze extremismele, fie autointitulate „de stânga”, fie numite – dinăuntru sau din afară – „de dreapta”. Cât de corect şi cât de incorect au procedat ele cu presupuşii lor antemergători, în ce măsură au fost ele conforme şi neconforme fie unuia, fie celuilalt dintre „învăţători”? Dificilă întrebare, la care mulţi caută răspunsuri, din păcate nu suficient de calm, ci marcaţi de schimbătoare împătimiri.

Dramaturgul rus Aleksandr Nikolaievici Ostrovski, trăind între 1823 şi 1886 (deci în aceeaşi vreme cu cei doi autori ai noştri), a scris, către sfârşitul creaţiei sale, piesa *Bez vinî vinovatîie*. Mai exact, *Vinovaţi fără vină* datează din 1884, atunci când Nietzsche lucra la *Zarathustra*, iar de curând decedatului Marx prietenul şi colaboratorul său Engels îi prelucra manuscrisele neterminate, urmând să publice în 1885 al doilea volum din *Capitalul*. Dacă adaug formulei lui Ostrovski şi pe cea derivată din titlul romanului timpuriu al lui Aleksandr Ivanovici Herzen, *Kto vinovat*?, *Cine-i vinovat?* (1845–1846), al aceluiaşi Herzen care va trăi la Londra ca emigrant şi cu care Marx va polemiza – reiese acuitatea unor interogaţii asemănătoare, în orice caz printre cărturarii ruşi ai timpului: între romanul lui Herzen şi drama lui Ostrovski e situat romanul scris de Cernîşevski în timpul detenţiei sale din cazemata Petropavlovskaia, în 1862–1863, cu titlul *Cito delat'?*, *Ce-i de făcut?* care va deveni pentru multă vreme emblematic, inclusiv pentru Vladimir Lenin.

La întrebarea „cine-s vinovaţi?”, răspunsul poate fi: şi „vinovaţii fără vină”! Îmi pare o formulă nimerită, în scopul urmărit, întrucât creează tensiunea dintre constatările opuse: mai mult sau mai puţin *nevinovaţi* în sine, ei ajung mai mult sau mai puţin *vinovaţi* pentru ceea ce li se întâmplă

în posteritate. Pe de o parte, ei nu aveau cum să ştie, nici măcar să bănuiască, ulterioara lor folosire extremă şi extremistă, pe de altă parte, au permis, măcar întrucâtva, prin ceva anume din structura intimă a gândirii lor, această expropriere. Fără să *poată* prevedea în detalii manipularea căreia îi vor fi supuşi, orientarea lor globală, dar şi destule tăişuri particulare ale ei, aveau să *poată* fi adjudecate în direcţii partizane.

Se cuvine să acceptăm sintagma „operei deschise" nu doar pentru literatură, ci şi pentru filosofie, să o decodăm în ambele ei sensuri, reciproc potenţatoare: deschiderea imanentă (stratificări multiple de sensuri lăuntrice) şi deschideri „transcendente" (ca orizont de aşteptare, receptare, interpretare, şi retroactivare a acestor reverberări în timp asupra structurii originare). Dar, atunci, înseamnă că inclusiv un gânditor poate fi împovărat, măcar parţial, de felul în care avea să fie citit, interpretat, „pus la lucru", ba chiar să fie întrucâtva făcut răspunzător pentru lucruri care nici nu-i trecuseră prin minte, dar aveau să-i fie puse în cârcă. În cultură succesiunea nu e lineară, de la posibilitate la realitate, fiindcă doar o ulterioară *realizare* luminează *potenţialitatea* ei anterioară. Cu alte cuvinte, abia *înfăptuirea* dezvăluie *virtualitatea*, pe care altminteri nu am fi avut cum să o aproximăm; fără o anume hipertrofiere *concretă*, posibilitatea ei *abstractă* risca să rămână indeterminabilă.

Iată un exemplu la îndemână. Când şi de ce putea Karl Raimund Popper să-i includă printre îndepărtaţii duşmani ai „societăţii deschise", liberale şi pluraliste, pe Platon şi întrucâtva pe Aristotel? După şi pentru că receptase „închiderile" totalitare interbelice. Anume ele îi solicitau retroactivările, nu doar până la Marx şi Hegel, ci mult mai îndepărtate în timp. Rămânem, desigur, cu neliniştitoarea dilemă, dacă e îndreptăţit sau nu să aducem proiecţiile „statului ideal" platonian, din *Republica*, adică din prima jumătate a veacului al IV-lea î.H., sau chiar şi pe cele din *Principiile filosofiei dreptului*, cursul universitar predat de Hegel în iarna anului 1818–1819 şi publicat de el în 1821, într-o relaţie ca şi directă, efectiv pregătitoare, cu totalitarismele din secolul XX; dacă aceste din urmă *realii* se cuvin sau nu puse în seama unor *idealuri* anterioare cu două milenii şi

jumătate, sau chiar şi cu ceva mai bine de un secol în urmă?! Dilema rămâne în vigoare, poate chiar mai acut, pentru şirul de utopii sociale comunitare, comunizante, din Renaştere şi de după. *Cetatea Soarelui*, de pildă, scrisă în 1602 şi publicată abia în 1623, se numără printre scrierile lui Tommaso Campanella elaborate în cei 27 de ani de teribilă detenţie napolitană. Îmi pare pe cât de facilă tot pe atât de falsă ispita de a transforma un vis ideal – datat, bineînţeles, şi poate incomod pentru urmaşi – într-o realitate înspăimântătoare, şi, totodată, de a metamorfoza o efectivă *victimă* într-un virtual *călău*. (Asemănătoare e situaţia cu „visele” Annei Pavlovna din romanul *Ce-i de făcut?*, naiv comunizante. Îmi pare îndoielnic sub raport moral să-l blamezi pentru ele pe Nikolai Cernîşevski, întemniţat într-o sinistră închisoare şi aşteptându-şi condamnarea, care îl va izola pentru mai bine de două decenii, practic pentru tot restul vieţii, în ocnele şi domiciliile obligatorii siberiene – blam pe care şi-l va însuşi Vladimir Nabokov într-un excelent roman, probabil cel mai măiestrit dintre romanele sale ruseşti, *Darul*.) Una e să descoperi în texte vechi sâmburele desfăşurărilor târzii, cu totul altceva – să identifici sensul lor, ştergând totodată cu dezinvoltură diferenţa indubitabilă dintre intenţiile *pozitive* şi înfăptuirile *negative*. Cu toate acestea, nu încetează să ne preocupe cât sunt de conforme şi de neconforme, în literă şi în spirit, unele cu celelalte.

Desigur, în raport cu Marx şi Nietzsche asemenea solicitări sunt mai îndreptăţite. Ei se şi situează la numai aproximativ o jumătate de secol distanţă de „realizarea visurilor”; aceasta din urmă te îmbie s-o subsumezi primelor, adică intenţiilor, chiar dacă substanţa lor e situată la o depărtare mai mare decât răstimpul scurs. Ea, substanţa intimă a operei, mai era însă şi distinctă. Ca atare, va trebui s-o reiau pentru fiecare în parte. Marx a fost, pe lângă textele de investigaţie ştiinţifică, economice şi istorice, *om politic*, autor şi de programe sociale. Anume aceste enunţuri *programatice* au putut fi interpretate, aplicate, deviate, de către succesivele generaţii de socialişti şi comunişti, teoreticieni sau/şi practicieni. Nietzsche, în schimb, a rămas în bună măsură un *apolitic*, mai degrabă un *estet* a-social şi anti-social, cu proiecte şi proiecţii menţinute în eterate zone poetice, fără dorinţa

transferului faptic nemijlocit. Totuşi, nu doar când cineva vrea, ci şi atunci când nu-l doreşte, acest transfer poate avea ulterior loc; iar problema este cât din „degetul" oferit pot înhăţa urmaşii cu „mână" cu tot.

Reiau câteva observaţii cu privire la Marx, dar le completez cu altele, decisive pentru ulterioara sa receptare unilaterală şi corespunzătoare „aplicare", mai ales în Estul european şi Orientul asiatic. El însuşi nu s-ar fi aşteptat la o atare deplasare geografică postumă, în ţări economic şi social nedezvoltate. Ascuţit critic în comentariile despre Rusia, din cauza trecutului şi prezentului ei absolutist, în târzia sa activitate Marx se interesase de formele incipiente ale mişcării revoluţionare ruseşti, pe care însă o dorea corelată cu şi subordonată faţă de cea din Europa de Vest, presupusă a fi motorul înaintării spre socialism. A luat partea diverselor mişcări naţionale – şi naţionaliste – de eliberare, a Poloniei de Rusia, a Irlandei de Anglia, a Indiei de Marea Britanie; spera totodată în transgresarea naţionalismelor într-o frăţie internaţională a popoarelor libere, dar tot sub oblăduirea unor ţări ca Germania sau Franţa. Ulterior, în timp ce orienta revoluţiile ruse din 1905 şi din februarie 1917 către insurecţia din octombrie şi acapararea puterii, curând nemaiîmpărţită cu „tovarăşii de drum", Lenin i-a rămas parţial fidel lui Marx, radicalizându-i însă aşteptările. Modelul practic i-a fost Comuna din Paris şi internaţionalismul ei, spera, ca atare, extinderea rapidă a vâlvătăii ruseşti spre Ungaria şi Germania, mutarea centrului revoluţionar spre Occident, sub oblăduirea muncitorimii germane. Spulberarea acestor nădejdi i-a furnizat lui Iosif Stalin premisele tezei sale cu privire la „construirea socialismului într-o singură ţară", la care – chiar de-ar fi fost constrâns de împrejurări – Lenin n-a ajuns şi care se afla în contradicţie flagrantă cu ipoteza lui Marx; drept care Stalin a cheltuit multă energie şi a umplut multe pagini cu sofisme – şi multe închisori, inclusiv cu revoluţionari – pentru a deriva teza sa nu numai din leninism, dar şi din marxism, de fapt din de el însuşi inventatul „marxism-leninism".

Ajung astfel la punctele nevralgice ale asemănării şi deosebirii dintre proiectul abstract şi înfăptuirea lui concretă, mai întâi în URSS, apoi în

China, în Europa de Est sau Centrală şi în Cuba. Am în vedere natura revoluţiei, violenţele ei însoţitoare, rolul clasei muncitoare şi al partidului comunist. Marx transformase Asociaţia Internaţională a Muncitorilor într-un partid în perspectivă monolitic, se străduise să elimine din el fracţiunile „deviaţioniste” (termen ulterior, dar reproiectabil), grupări pe care le-am putea denumi azi ca fiind „de dreapta” (în cadrul social-democraţiei germane) sau „de stânga” (anarho-bakuniniste, mai ales din ţări sudice, neolatine), un efort centripet care prevestea efectivul monolitism organizatoric al partidului bolşevic, asupra forjării căruia se va concentra Lenin. Şi Marx admitea violenţa revoluţionară ca inevitabilă în perioada trecerii de la capitalism la socialism, acesta din urmă fiind presupus de el ca primă fază a societăţii comuniste. Confirmarea o găsim în două formule: „exproprierea expropriatorilor” şi „dictatura proletariatului”. Prima urmărea însă exclusiv o expropriere *economică*, de proprietăţi considerate ilicit însuşite prin spolierea claselor şi păturilor exploatate; altfel spus, vizată era o presupus echitabilă redistribuire a *bunurilor*, iar aceasta pretindea aplicarea forţei numai întrucât nu putea fi obţinută de bună voie. În afara acestei intervenţii silnice în relaţiile de proprietate, Marx nu viza nici o altă violentare, de ordin politic sau uman, a foştilor proprietari.

Cât priveşte sintagma cel mai frecvent invocată cu oroare, „dictatura proletariatului”, ea a fost folosită rareori de către Marx, cu aceste prilejuri totuşi pe deplin asumat, deoarece Marx presupunea împotrivirea expropriatorilor faţă de propria lor expropriere economică, drept care accepta ca ei să fie, pe timpul respectiv, *politic* constrânşi să o accepte. În termeni militari, era vorba de o tactică, nu de o strategie – valabilă numai până când egalitatea de principiu dintre membrii noii societăţi ar fi ajuns statornică şi acceptată de toţi, indiferent dacă foşti exploatatori sau exploataţi, respectiv, de urmaşii lor. „Dictatură”, am mai spus-o, era un termen împrumutat din arsenalul istoriei vechi, mai ales din lumea romană, dar şi mai noi, în condiţiile în care un conducător, un Cezar sau un Augustus, un Cromwell ori un Napoleon, îşi impunea cu forţa voinţa, de dragul ţelurilor urmărite. Echivalarea „dictaturii” cu „teroarea”, chiar cu cea

iacobină, e doar parţial îndreptăţită, în măsura în care prima se folosea, mai ales din cauza şi pe timpul insucceselor, de cealaltă. Nu încape îndoială, transferul e posibil şi a şi avut loc deseori; dar nu este nici obligatoriu, nici necesar de a fi exacerbat în „totalitarism”. Deşi a oferit primul impuls pentru înlănţuiri de consecinţe posibile, Marx nu ar fi avut cum să admită teza stalinistă cu privire la „ascuţirea luptei de clasă” pe măsura înaintării către orânduirea socialistă. Dimpotrivă, el se aştepta la stingerea luptei de clasă şi chiar la dispariţia claselor după relativ scurta perioadă a impunerii noilor raporturi sociale, inclusiv prin „dictatura proletariatului”.

Formula din urmă a fost eliminată de conducerile „ţărilor socialiste” nu atât din pricina conotaţiilor ei nedorite, cât mai ales din cauza hipertrofierii lor efective, adică dintr-o conştiinţă încărcată a post-stalinismului şi a conducătorilor de obârşie stalinistă. Adevărul despre exterminările în masă ieşea treptat la iveală. Gulag-ul originar, exportat apoi şi în alte ţări, se adeverea prin mărturii tot mai numeroase: devenea jenant apelul la „dictatura proletariatului”. Folosirea lui originară nu presupusese însă asemenea excese. Marx ar fi fost îngrozit dacă ar fi prevăzut lagărele de exterminare construite în numele lui; dacă şi-ar fi imaginat distrugerea fizică a unei bune părţi din ţărănime, sub pretextul eliminării chiaburimii; dacă ar fi aflat de asasinarea majorităţii revoluţionarilor de către o minoritate acaparând puterea absolută şi absolutistă, subordonată organelor represive. Detenţia din lagăre n-avea cum să le bănuiască; problema ţărănească nu-l preocupa decât incidental, cu referire îndeosebi la Asia; într-o măsură ar fi putut lua în calcul ca revoluţiile să-şi devoreze fiii, după exemplul iacobin, dar îi stăruia mai vie în minte exterminarea comunarzilor parizieni de către batalioanele şefului puterii executive, viitorul preşedinte al Republicii Franceze, Adolphe Thiers: până la preconizata „dictatură revoluţionară” cunoscuse aievea „dictatura contrarevoluţionară”!

Verigile degradării: în locul clasei muncitoare – partidul ei – apoi conducerea acestuia – apoi un unic conducător suprem, au putut fi generate, unele din altele, în condiţiile denunţate de Lenin ca „asiatice” şi care europeanului Marx i-au fost străine. Reversul este şi el adevărat. Dacă

Lenin a favorizat hegemonia partidului unic ca instrument centralizat de conducere, atunci îngustarea bazei decizionale, de la Comitetul Central la Biroul Politic şi de la acesta la Secretarul General, devenea posibilă, o posibilitate reală curând ajunsă, prin Stalin, o realitate cumplită. Lenin însuşi a favorizat (din cauza încercuirii vrăjmaşe din timpul războiului civil şi persistentă chiar în perioada „noii politici economice”) această *posibilitate reală*, iar când a sesizat-o ca iminentă *realitate* stalinistă, în textul său numit îndeobşte „Scrisoare testamentară”, a fost prea târziu.

Marx rămâne *co*-responsabil pentru urmările funeste, măcar virtual, întrucât şi-a imaginat o revoluţie, un partid, o societate care, în locul saltului din imperiul necesităţii în imperiul libertăţii, *putea* instaura nelibertatea extremă, devorându-şi laolaltă duşmanii şi adepţii, făptuitorii şi urmaşii. Atâta doar că Marx, în primul rând analist lucid al capitalismului, îşi imaginase, în prelungirea acestuia şi ca depăşire a sa, subsecvent, un socialism care să aducă omenirii atât libertatea, cât şi egalitatea (neegalitaristă şi neprimitivă), sub semnul fraternităţii internaţionale, dar şi al unei tot mai împlinite bunăstări economice. „Atâta” – să fie oare puţin sau mult? Să-l drămuiască, în alte şi alte exegeze detaliate, atât cunoscătorii părţii teoretice, cât şi ai părţii practice din activitatea lui Marx. Ceea ce vor ajunge ei să nuanţeze, dacă vor căuta să fie cât mai obiectivi cu putinţă, va rămâne, cred, ambivalenţa şi ambiguitatea unui „vinovat fără vină”!

Dar în cazul lui Nietzsche? Situaţia e deosebită – şi asemănătoare. Diferenţa priveşte ambele componente în cauză. Nietzsche, cum spuneam, este estet, nu om politic. La rândul lor, naziştii lui Adolf Hitler (ca, de altfel, şi fasciştii lui Benito Mussolini) îl vor expropria cu o accentuată indistincţie a poziţionării, cu un eclectism conceptual împins adesea până în preajma lipsei de concepţie. Pe ei acapararea şi consolidarea puterii îi interesa, iar bagajul de idei instrumentat în acest scop era extrem de rudimentar. Pentru felul lor lunecos de a acţiona le ajungea o singură probă: vehicularea unor sloganuri populiste radicale împotriva capitalismului, de unde şi apelativul de nazişti, adică „naţional-*socialişti*”; aceştia, proveniţi majoritar din mica burghezie, beneficiau, în schimb, de susţinerea financiară a unor mari

concerne germane, de sprijinul celei mai înstărite burghezii a vremii, laolaltă cu a latifundiarilor prusaci, interesaţi de salvgardarea averilor acumulate: „cămăşile brune” îi apărau de „pericolul roşu”. Extremismul „de dreapta” se drapa astfel în gesticulaţii aparent „de stânga”, favorabile omului mărunt, îndeosebi plebei orăşeneşti, dar şi unor pături ţărăneşti, fie ele avute şi înspăimântate de incertitudini, fie marginalizate şi pauperizate de o concurenţă acerbă. Ambiguitatea recrutării adepţilor dintre umiliţi şi obidiţi, dar cu sprijinul unor exponenţi sus-puşi, inclusiv din marea industrie şi finanţă, caracterizează deopotrivă hitlerismul, fascismul mussolinian, dictatura franchistă şi radicalismul legionar: Führerul provenise dintr-un resentimentar mediu marginal; Ducele migrase de la „stânga” la „dreapta”; în schimb Caudillo fusese din capul locului vârful de lance al clerului superior şi al conducătorilor armatei, cu punerea la bătaie a batalioanelor coloniale, mai ales marocane; Corneliu Zelea Codreanu şi acoliţii lui îşi recrutaseră adepţii din pături defavorizate, muncitori şi mici meseriaşi, ori ţărani atraşi de lozinca „omul şi pogonul”.

Până la urmă, în extremismul dat, ce anume disocia „dreapta” de „stânga”? În primul rând, *particularismul* statal, naţional, etnic: militarismul, şovinismul, rasismul. Replica e la îndemână: stalinismul avea să se replieze pe poziţii similare, elogiindu-l dintre popoarele sovietice pe „fratele mai mare” rus, „primul între egali”, hipertrofiind statalitatea şi dând frâu liber diferitelor naţionalisme, cu tăiş preponderent antisemit; iar dacă Stalin însuşi mai acoperea naţionalismul expansionist, primordial velicorus, prin demagogie „internaţionalistă”, primitivii lui ucenici, Gheorghiu-Dej, în ultimii ani de domnie, şi Ceauşescu, scurt timp după instalare, aveau să dea în vileag cvadratura cercului, „*naţional*-comunismul”, cu întreg şirul de însemne: primatul statului, chiar faţă de partid, cultul mitic al strămoşilor, asuprirea alogenilor şi minoritarilor – porniri care îi reînfrăţeau, pe cel de doilea cu deosebire, cu legionarii, fără voie şi împotriva propriilor presupuneri. Într-o dinamică de acest fel, aparenţele „de stânga” au putut fi treptat înghiţite de o esenţă „de dreapta” – ca şi în populismele postdecembriste, care nu urmăreau decât succesul electoral şi financiar.

Revin la nazism. Ce puteau, cu sau fără îndreptăţire, manipula ideologii săi din moştenirea lui Nietzsche? Evident, ceea ce favoriza atributul *naţional* propriu pseudo-socialismului preconizat. Nietzsche fusese un adversar declarat al socialiştilor, al „stângii" din acea vreme (cu toată că Thomas Mann identifica, în prelegerea lui postbelică *Nietzsche în lumina experienţei noastre*, „o puternică tentă socialistă" în concepţia nietzscheană despre cultură). El mai fusese şi antidemocrat, antiliberal, antiparlamentar, dintre toate modelele europene cel britanic displăcându-i cel mai mult. Desigur, contează nuanţele, iar ele sunt, în multe privinţe, opuse viitorului nazism: individualismul lui Nietzsche e situat la antipodul oricărui colectivism, elitismul e neiertător cu plebea, etnicismul – în măsura în care e prezent – rămâne străin de propriu-zisul naţionalism. Or, naziştii incitau anume plebea, o înregimentau, îi inculcau superioritatea depersonalizării. Nietzsche ar fi detestat o asemenea turnură, după cum denunţase şi germanitatea filistină, cu lauda concomitentă a germanismului mitic-nordic, după cum nu avusese nimic în comun cu antisemitismul vulgar, refuzând în schimb iudaismul ca sursă a creştinismului. Nuanţele puteau fi însă estompate şi, în cele din urmă, ignorate. O mână de ajutor întru nesocotirea lor le-a oferit naziştilor Elisabeth Förster-Nietzsche şi Bernhardt Förster, sora şi cumnatul filosofului. După decesul mamei lor, Elisabeth îşi îngrijise fratele bolnav la Weimar, în ultimii trei ani ai existenţei sale fizice, şi îi devenise biograf, exeget improvizat, editor nu îndeajuns de scrupulos al postumelor. Şi un alt sprijin, direct sau indirect, l-a furnizat „nietzscheanismului" începutul de secol XX, biologizant sau rasist, iraţionalist sau mistic. Cercetătorii au reconstituit fazele exproprierii, prin târziul Oswald Spengler ori timpuriul Ludwig Klages, prin „filosofia vieţii" şi anumite orientări postromantice, radical neîncrezătoare în civilizaţie, în progres, în modernitate, total opuse Epocii Luminilor şi moştenirii acesteia. N-ar putea lipsi din această posteritate nici Martin Heidegger, exeget de marcă al lui Nietzsche, dar cu o viaţă la un moment dat favorabilă nazismului şi cu o operă în plan sublimat permeabilă tendinţelor iraţionaliste. Relaţia tainică şi controversată dintre opţiunile filosofice şi

politice (ulterior nici acestea din urmă renegate făţiş) ar putea servi ca „hârtie de turnesol” şi pentru aproximarea raportului dintre radicalismul nietzschean intrinsec şi transpunerea acestui bagaj virtual de idei într-un extremism efectiv.

Din fericire, a fost depăşită tentaţia de a-l aduce pe Nietzsche în legătură directă cu ideologii hitlerişti; dimpotrivă, în Europa de Est e încă persistentă ispita de a-l racorda *tale quale* pe Marx la stalinismul ideologic şi chiar practic. Unele texte nietzscheene, contextul lor ideatic, însemnele atmosferei spirituale astfel create, *au putut fi* însă manipulate, mal-tratate, de către unii intelectuali germani, italieni, spanioli, francezi sau români, dintre cei atraşi pe orbita (pentru ei, orbitoare) a „extremei drepte”, în beneficiul respectivelor mişcări politice, fie şi eteroclite, oblăduite pe atunci de către un Führer, Duce, Caudillo, Căpitan. Nu puţine motive şi laitmotive furnizau impulsurile pentru această expropriere.

Reţin câteva. Dispreţul faţă de omul de rând, cel mult o docilă materie primă în mâna câte unui Ales. Corespunzătoarea disociere radicală dintre o sub- şi o supra-umanitate. Elogiul inegalităţii între inşi, rase, naţiuni. Accentuarea factorului biologic ereditar, predeterminând un destin mizer ori unul măreţ, aproape cu fatalitate împlinite. Falia de netrecut între femeie şi bărbat, femeia menită să procreeze şi să-l slujească pe bărbatul pus pe fapte mari, să „înfrumuseţeze” existenţa lui dură, în caz contrar meritând un tratament „cu biciul”. Supralicitarea instinctului în dauna intelectului, numai o raţiune ghidată instinctual, potenţial iraţională, având sorţi de izbândă. Slăvirea voinţei de putere şi a forţei efective, ca singura eficientă. Subsecventul cult al sănătăţii, vigorii, neînfricării, neiertării, cruzimii, până la elogierea sângelui şi a vărsării de sânge, cu zugrăvirea unui întreg „bestiar”, propriu unei barbarii mai vechi sau mai noi, acum pozitivate. Acordul dat eliminării din competiţie a celor slabi, nevolnici, bolnavi, tânguitori, aşteptând de la alţii o izbăvire iluzorie. În schimb, visul înstăpânirii Supraomului, al cărui estetism cert (des invocat pentru o absolvire „poetică”) mai era condimentat şi cu specificări precum „bestia blondă”. Lista ar putea fi prelungită, inclusiv prin citate stânjenitoare sau

care ne dau de-a dreptul fiori. Oricum însă, tăişul „antiumanitar”, la extrem efectiv inuman, e limpede.

Întrucât viaţa trecută, prezentă şi viitoare e văzută astfel ca filtrată prin confruntarea şi înfruntarea constantă, violentă, ineluctabilă dintre omul superior şi omul inferior, nu este greu de înţeles ulterioara turnură operată în termenii războiului dintre rase: arieni şi nearieni, germani şi slavi, evrei, ţigani (deşi aceştia din urmă, de fapt arieni pursânge). Particularizări de acest fel nu au fost deloc sau au fost doar aluziv încifrate în spiritul şi în litera textelor nietzscheene folosite în mod partizan. Au putut fi, totuşi, instrumentate în direcţii nedorite ori concret nebănuite de filosof, prin treptata ştergere a diferenţelor dintre Friedrich Nietzsche, pe de o parte, iar, pe de altă parte, Richard Wagner (antisemit mărturisit), Joseph Arthur Gobineau (*Eseu despre inegalitatea raselor umane*), Houston Stewart Chamberlain (*Temeiurile secolului al nouăsprezecelea*), Oswald Spengler (*Declinul Occicentului*, dar şi *Prusianismul şi socialismul*, *Reconstrucţia Reichului german*, *Îndatoririle politice ale tineretului german*) sau chiar Alfred Rosenberg (*Mitul secolului al douăzecilea*).

Dacă în a doua jumătate a veacului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului următor existaseră însă un şir de gânditori lipsiţi ori nelipsiţi de însemnătate majoră, care să fi fost instrumentaţi în paralel cu Nietzsche sau faţă de care el să fi putut fi considerat ca un precursor decisiv – atunci ideile sale, în chiar autenticitatea lor nefalsificată, merită incluse într-un anumit *Zeitgeist*, „spirit al timpului”, capabil a fi ulterior exacerbat unilateral şi extremist. Când a regândit, printre primii, imediat după înfrângerea hitlerismului, „vina germană” pentru ascensiunea acestuia, Thomas Mann a variat mereu – în romanul faustic şi în autocomentariile directe ori indirecte, inclusiv în studiul despre Nietzsche – ideea „semnalizării” ambivalente, proprii mai multor artişti şi filosofi. Fără s-o ştie până la capăt şi fără s-o fi voit în chip explicit, fiecare dintre ei se manifestase ca „instrument de semnalizare”, ca „seismograf”, ca „mediu sensibil”, în stare să răsfrângă mişcările tectonice ale istoriei vremii – exact şi derivat, precis şi hiperbolizat, limpede şi eronat. Contează măsura rigorii cu care anunţau

ei iminentele cutremure, dar contează şi „semnalizarea” „seismografului” ca măsură a propriei implicări, a subiectivei vinovăţii în calitate de „mediu sensibil”. Problema e câtimea răspunderii semnalizatorului pentru viitoarele prăbuşiri presimţite, resimţite. Omul nu este un instrument pasiv, gânditorul nu e un aparat inert. El participă la ceea ce intuieşte. De aici – coeficientul subiectivităţii sale, care poate atenua, sau înteţi, sau distorsiona, semnalele captate. De aici – nesiguranţa cu care disociem şi noi gradul în care diagnosticianul *presimte* şi gradul în care *pregăteşte* convulsiile viitoare. Procesele receptate de el mai sunt întrucâtva şi determinate de anvergura configurării lor graţie „acului tremurător” al psihismului propriu; chiar dacă în esenţă se vor desfăşura independent de el, nu o dată în răspăr cu viziunile premergător avansate. A stabili *măsura* componentelor subiective şi obiective, *jocul* dintre cele anterioare şi ulterioare, reprezintă îndatorirea dificilă, poate decisivă, a cercetătorului aplecat asupra posterităţii unei opere. De la ea aveau să se revendice şiruri de urmaşi. Cât de îndreptăţit şi cât de neîndreptăţit? Cât de conform şi cât de neconform cu originalul?

Tocmai aceasta e problema, atât în cazul lui Nietzsche, cât şi în situaţia lui Marx. Amândoi au fost semnalizatori, seismografi, înzestraţi cu acul sensibil al presimţirii unor cutremure – dar la pregătirea cărora au pus şi umărul! Cercul se închide. Ei au fost gânditori eminenţi, cu totul deosebiţi şi întrucâtva asemănători: căci, pentru secolul următor, al XX-lea, pe care l-au presimţit, chiar dacă nu aveau cum să-l fi şi prevăzut, ei sunt – „vinovaţi fără vină”!

5

Încheierea rimează parţial cu introducerea. Cititorii de la noi, pe lângă lectura lui Nietzsche în originalul german sau în franceză, au intrat treptat şi în posesia traducerilor româneşti. Debutul familiarizării interbelice cu studiile nietzscheene, inclusiv prin studii, a fost apoi brutal întrerupt câteva decenii, urmate de un dezgheţ timid în anii şaptezeci şi optzeci, atunci când i s-au publicat poeziile, confruntările cu Wagner, *Naşterea tragediei* (încă

nu de sine stătător, ci într-un volum compozit, ca să „treacă” mai uşor de cenzură). În schimb, anii nouăzeci au recuperat întârzierea, prin totalitatea antumelor, prin multe texte postume, prin câteva exegeze străine şi autohtone.

Cu Marx lucrurile au stat altfel. Înaintea celui de al Doilea Război Mondial el a fost publicat sporadic, în ediţii improvizate de către adepţii lui socialişti ori comunişti, rareori comentat *pro* şi *contra*, mai degrabă prin aproximări, de unii cărturari. „Nu-i vină, ci necaz” (formulă uzuală rusească) faptul că a fost, începând cu anii cincizeci, ridicat la rang de „corifeu” ideologic. De la broşuri separate s-a ajuns, din anii şaizeci, la seria de **Opere complete** Marx şi Engels, care s-a încheiat (neîncheindu-se de tot) abia la sfârşitul anilor optzeci. Din nefericire, putem presupune că au fost măsluite sursele consultate pentru traduceri, preferate sursele ruseşti, nu se ştie când şi cât suplimentate cu cele originale. Lacuna, producând imprecizii inerente, n-a mai putut fi remediată, întrucât, după [*Manuscrisele economico-filosofice din 1844*] verificate după ediţia germană de Vasile Dem. Zamfirescu şi apărute în 1987, în anii nouăzeci n-a mai fost reeditat decât *Manifestul Partidului Comunist* (cu comentarii); ediţia din 1998 (cu o ulterioară retipărire) a urmat varianta din 1962, deşi confruntată, aflăm, cu textul german; dar confirmarea deficienţei o probează chiar menţinerea denumirii, cu toate că autorii renunţaseră la ea în ultimele ediţii antume, în favoarea titlului *Manifestul Comunist*, pe care însă fosta Editură Politică a partidului unic n-avea interes să-l restabilească. Am încercat să umplu o parte din lacune prin antologia *Karl Marx în 1234 fragmente*, cu texte alese şi adnotate de mine, volum apărut în 2004, după cum era de prevăzut, fără vreun efect notabil.

Constatăm două evidenţe. Într-o inversată ordine de timp, una e ostilul dezinteres actual, aproape total, faţă de *opera* lui Marx. Rarele trimiteri la aceasta, neprofesioniste, provin de regulă de la oameni care n-au citit-o aproape deloc, cel mult au frunzărit-o pe sărite, compensând necunoaşterea prin resentiment, până la ură. Nu înşir articole de revistă ori emisiuni televizate în care până şi titlul sau datarea lucrărilor sunt inexacte, invocate

„din auzite”, iar ideile – falsificate ori hulite, cu preferinţe acordate unor detalii „picante” de ordin biografic, reale sau inventate. Toate acestea au loc pentru că Marx continuă să fie asociat experienţelor postbelice din Est, inclusiv „naţional-comunismului” din România. Se mai întâmplă aşa şi din pricina celeilalte împrejurări la care am făcut aluzie. Este vorba despre raportarea conjuncturală predecembristă la Marx, golită din ce în ce de substanţă. Dacă în prima jumătate a perioadei, „democrat-populare”, el mai fusese impus, dar în termeni primitivi, de către propagandişti inculţi, în cea de a doua jumătate, ceauşistă, el incomoda, în literă şi spirit, „naţional-comunismul”. Ca atare trebuia fie manipulat, precum în asamblarea partizană a unor texte despre români, într-un volum pe drept uitat, fie ignorat tocmai în esenţa gândirii sale. Era fără efect prezenţa lui formală în bibliografiile prescrise la învăţământul ideologic şi de stat, desigur după Ceauşescu, dincolo de ale cărui înţelepte indicaţii nu se prea ajungea. În texte scrise putea fi pomenit, chiar dezbătut, fără ca asemenea tentative să reverbereze în public. Vorbesc în cunoştinţă de cauză, întrucât, după Tezele din iulie 1971, în deceniul în care Ceauşescu se înstăpânise asupra „ştiinţelor sociale” ca autoritate unic infailibilă, am alcătuit trei antologii, prioritar din textele lui Marx, gândite ca „eretice” în raport cu ideologia oficială, dar care, apărute în 1974, 1976 şi 1978, n-au fost luate în seamă de confraţi, poate cu excepţia unor recenzii despre cea dintâi, consacrată literaturii, total discordantă faţă de amintitele Teze de inspiraţie coreeană şi reverberările lor propagandistice. Oficialităţile nu aveau nevoie de Marx, el contrazicea implicit „linia” sacrosanctă; dar nu aveau nevoie de el nici intelectualii, deoarece îi suspectau ideile de complicitate cu ideologia regimului.

Nu-mi fac iluzii cu privire la o remediere rapidă a nedreptăţirii lui, chiar dacă în Occident îi apar şi reapar scrierile, la edituri şi în ediţii prestigioase, iar acolo studiile şi dezbaterile de „marxologie” nu contenesc să se înmulţească, în lumina celebrului enunţ crocean despre „ce e viu şi ce e mort” din moştenirea lui Hegel. În Est intelectualii au fost blocaţi de idiosincrazia lor faţă de tot ceea ce *pare* a fi stat la originea „socialismului

real” şi *pare* să-i fi fost favorabil. Foarte puţini sunt dispuşi să cumpănească deosebirea dintre această aparenţă şi realitate. Tocmai de la Hegel citire cunoaştem legăturile complicate dintre stările de fapt care „par”, „apar” şi sunt de „profunzime”. Nici cu prilejul de faţă n-am căutat să nesocotesc corelaţiile lor viclene. Le atestă şi tema „vinovăţiei fără vină”. Totuşi, mare lucru nu rezolvă simplista reproiectare a crimelor ulterioare asupra unor prezumtivi criminali anteriori cu una-două-trei-patru generaţii. Am mai spus-o deseori: pe cât e de facil, pe atât este de neriguros să-l declari pe Lenin integral răspunzător pentru Stalin, iar pe Marx – pentru amândoi şi pentru toţi ucenicii unuia sau celuilalt; iar povestea e lesne reproiectabilă mai departe pe firul istoriei, învinovăţindu-i pe diverşi gânditori moderni ori chiar premoderni pentru degradările produse după multe secole. Istorismul nu e la modă, dar la minime disocieri istorice n-ar trebui renunţat.

Absenţa acestora o socotesc nocivă la noi, inclusiv în texte consacrate suprapunerii regimurilor „totalitare”. Un pas e aducerea lor globală la un numitor comun, fără nuanţări, fie de o parte, fie de cealaltă. Următorul pas e o abia tăinuită, printre rânduri mărturisită, discriminare a „răului cel mai mare” faţă de un rău, deşi mare, totuşi parcă ceva mai mic. Cu referire la devierile de „dreapta” şi de „stânga”, Stalin obişnuia să enunţe cinic, înaintea exterminării tuturor presupuşilor deviaţionişti: „*oba huje*”, „ambele sunt *mai rele*”. Într-o parte a publicisticii noastre curente din reviste şi în unele cărţi, Stalin şi Hitler sunt, în prima instanţă, consideraţi amândoi „mai răi”; în a doua – hitlerismul e un rău nu chiar atât de rău; iar în a treia – comunismul este cel mai mare rău, comparativ cu oricare dintre „fascisme”. Sunt dispus să urmăresc psihanalitic motivele acestei distorsiuni sociologice. Românii au trăit mult mai multă vreme sub Gheorghiu-Dej şi sub Ceauşescu decât sub dictaturile regală, legionară şi antonesciană. Memoria lor recentă e mai încărcată de tarele „extremei stângi”. Impresia unora e că sub o „extremă dreaptă” prelungită ar fi vieţuit mai bine – decât au supravieţuit în comunism. Nu are cum să-i preocupe cât de conform a fost acest „comunism” cu presupunerile originare, nu se întreabă cât şi ce anume a dispărut din utopie în transferul ei într-o „ştiinţă” primitivă,

rudimentară, neştiinţifică. Tot ce-i apasă, retrospectiv, e viaţa lor şi necazurile ei. Mă refer îndeosebi la intelectuali, deoarece o parte deloc neglijabilă a restului populaţiei a putut beneficia atât de pe urma „fascismelor”, cât şi a „socialismelor”. Unii intelectuali actuali, care adoptă postura de ideologi, ajung nu o dată să-i prezinte în culori edulcorate pe Hitler, Mussolini sau Franco, pe Codreanu sau Antonescu; rareori constatăm delimitări de tentativele de a le revigora charisma. În schimb, poziţiile adverse le tratează neiertător, de pildă atunci când extind ura lor anticomunistă până la admonestarea „aliaţilor” occidentali din cel de al Doilea Război Mondial, ajungând să-l taxeze pe Roosevelt ca pe un mare vinovat pentru alianţa sa militară cu Stalin, aproape până la inculparea lui (şi a lui Churchill, desigur) în faţa unor tribunale internaţionale *ad hoc* amenajate în propria lor imaginaţie. În aceste puseuri împătimite, îl explică atât de înţelegător pe Hitler, încât par să-l justifice drept reacţie de apărare, pură şi simplă, faţă de bolşevism. Presupunerea (o reeditare vulgarizată a concepţiei lui Ernst Nolte) e însă hazardată, concret imposibil de probat, ca şi reducţionismul exclusiv „reactiv”, legionar ori antonescian, la adresa unui pericol sovietic iminent. Aceste eforturi de abilă, ascunsă, parţială îndulcire a unui rău comparativ cu celălalt, răul maximal, ajung să apeleze şi la precursori, dintre care, de astă dată, nici unuia nu i se găsesc, la bara tribunalului, nici un fel de circumstanţe atenuante: nici lui Karl Marx, nici Revoluţiei Franceze (întregii revoluţii, nu doar fazei ultraiacobine), nici Epocii Luminilor, nici utopiilor din Renaştere.

Toate acestea au legătură cu tema de faţă; fiindcă, dacă într-o direcţie e hulit Marx, iar în cealaltă Nietzsche este slăvit – în afara textelor e vorba de *contextele* în care nu sunt valorificaţi, ori sunt cu prisosinţă interpretaţi. Aici şi acum, din Marx e reţinută numai vinovăţia, iar din Nietzsche – numai nevinovăţia. Or, *beţia estetică* a acestuia, deşi la propriu străină de contingent, a putut fi transferată într-o *beţie politică*, un degradat delir dionisiac, iraţional şi ucigaş: cum şi maximalismul lui Marx a putut fi instrumentat într-o politică exclusivistă, „raţional” planificată, până la crime de masă.

Se tot repetă că trei gânditori au revoluţionat gândirea ultimelor două secole, prin „suspiciunile” pe care le-au instrumentat: Nietzsche, Marx şi Freud (Einstein e situat în altă sferă). Fiecare e altfel, deşi captează tendinţe, orizonturi ştiinţifice şi culturale asemănătoare. Freud va evada din faţa nazismului, de care Nietzsche n-avea pentru ce să răspundă direct. Nici Marx nu este însă nemijlocit răspunzător pentru „comunismele” care îi vor fi atribuite. Mai degrabă e vorba de ambivalenţe, care nasc, pe căi întortocheate, inclusiv responsabilităţi viclene. Dacă logica istoriei este „vicleană”, de ce n-ar fi tot astfel şi logica meştrilor ei?!

M-am ocupat deopotrivă de Marx şi de Nietzsche, pe măsura puterilor mele, înainte şi după decembrie 1989. Conjunctura anterioară nu m-a constrâns să-l nesocotesc pe Nietzsche; presiunea actuală nu mă face să-l ignor pe Marx. Ca semn de neaderenţă la mode, i-am tratat împreună, chiar cu riscul de a-i contraria pe adepţii amândurora.

IV

„ARTIŞTII” GÂNDIRII TIMPURII

ÎNTÂMPINARE

Îşi asumă o ucenicie trudnică oricine încearcă să reistorisească începuturile gândirii filosofice. Pe lângă că se înscrie la capătul unui lung şir de tentative asemănătoare, care îi reduc şansele de a mai surprinde vreo nuanţă inedită, el îşi mai şi ia cutezanţa de a se apropia de acea gândire prin mijloace mai certe decât îndoielile care-i fuseseră proprii: îi ordonează până şi intuiţiile. Căci înţelepciunea pe cale de coagulare fusese ambiguă, strecurându-se între incandescenţa tatonării mitice şi aşezata ştiinţă a cunoaşterii.

Ambiguu este până şi numele de „presocratici” sau de „preplatonici”: o identificare pe care respectivii gânditori nu avuseseră cum să şi-o fi revendicat. Începuturile se dezvăluie prin intermediul urmărilor reproiectate. Cum fuseseră de fapt preplatonicii, nu numai înainte de a fi fost explicaţi de către comentatorii moderni sau de către cei din antichitatea târzie – ci înainte de a fi fost preplatonici? Nenumărate texte iniţiale s-au pierdut, ideile lor au ajuns în posesia noastră – dacă au ajuns – prin interpuşi ulteriori, nesiguri ca orice mijlocitor, dornic de a lăsa şi însemne proprii. Dar şi unele fragmente indubitabile par nelimpezi, ele sunt originale mai puţin în litera lor originară decât în semnificaţiile dobândite, inclusiv prin suprapunerea rezonanţei târzii peste cea timpurie. Un joc de oglinzi mai complicat ca de obicei ne întâmpină în confruntarea pe care o tot

reînnoim cu aceşti preplatonici, un joc ce ar putea să fie însă şi potenţator de miracol. Într-un spaţiu cultural suprasaturat de adaosuri, fiecare componentă se metamorfozează în beneficiara întregii istorii. Timpul se infiltrează în fiecare segment al său infinitezimal, care se răsfrânge, apoi, mărit, asupra întregului.

Evul Mediu şi, până târziu, Epoca Modernă au acordat priorităţi alternative lui Platon şi lui Aristotel, perechea împlinind o trudnică maturizare prin edificii pe deplin mature. Anume ei doi au ajuns spiritele directoare ale unui viitor care, iată, le aduce prinosul recunoştinţei pentru toate meritele lor neîndoielnice ori presupuse. Totodată, însă, ei au fost priviţi ca spirite tutelare ale propriului lor trecut, pe care, chiar în relativa lui autonomie, îl şi implicaseră ca posibile puncte de pornire şi ca materie primă a generalizărilor proprii. Pe cât de firesc în omogenizările enciclopedice, acest din urmă procedeu se răzbunase tot pe atât de inevitabil pe numita autonomie relativă, restrângând-o şi ciuntind-o dincolo de limitele supravieţuirii unor prime texte în variante, oricum, parţiale.

Platon amestecase visător lucruri autentice şi inventate despre predecesorii sau învăţătorii lui. Pe antemergătorii săi, inclusiv pe Platon însuşi, Aristotel îi cunoscuse mai exact, dar îi corelase propriei sale metafizici, îi subordonase ţelurilor ei, cu accente nu o dată partizane. Şi Platon, şi Aristotel îşi luaseră bunurile de unde putuseră, adică din cele două secole premergătoare, pe care şi le apropiaseră, dar le mai şi apropriaseră. Meditaţii de sine stătătoare fuseseră transformate, prin evidenţiere, în ajutoare ale articulaţiilor ulterioare. Personajelor cândva principale li se repartizaseră, în noile piese, roluri secundare.

În cazul dialogurilor, se va putea la nesfârşit rediscuta ponderea componentelor autentic socratice şi a celor mascând opinii şi opţiuni platonice. Ultimele aveau, desigur, să se păstreze mai intacte, ca un relativ inalterabil altoi pe un trunchi relativ alterat. Gratitudinea fostului învăţăcel faţă de maestrul Socrate (precum apoi, în măsură oricum mai redusă, a lui Aristotel faţă de Platon) stimulase exproprieri devoratoare şi împroprietăriri de sine biruitoare. Iar comparativ cu rostirile oricum mai neutre despre

Parmenides şi Heraclit, din succesivele dialoguri schimbătoare în accente, comentatori târzii vor încerca să identifice, disociativ, imaginea unui Platon din capul locului accentuat „parmenidian”, dar şi a unuia târziu, parţial „heraclitian”; însă, până la ultima asociere posibilă, se cuvenea, în prealabil, reabilitat şi abilitat însuşi Heraclit Obscurul, un timp nu o dată minimizat faţă de contemporanul-rival…

Ca stadiu intermediar a fost, astfel, cât de poate de binevenită întoarcerea cu faţa către preplatonici, produsă cu tot mai multă pregnanţă în filosofia germană din secolul al XIX-lea. Dar se mai întâmpla ca asemenea reorientări să aibă accente nu lipsite de partizanate, în speţă atunci când lui Socrate şi iluştrilor săi urmaşi le-au fost preferaţi tocmai predecesorii, altă dată ignoraţi ori maltrataţi, iar acum elogiaţi în deplina lor originalitate. Coordonarea unui interes filosofic târziu cu un presupus temei al său timpuriu a revigorat, în orice caz, cercetarea acelor îndepărtate veacuri, identificate ca al şaselea şi al cincilea *dinaintea* erei noastre – tot printr-o reproiectare a ceea ce se petrecuse *după* inaugurarea acesteia!

Care să fi fost adânca motivaţie a opţiunii lui Nietzsche (la care mă refeream mai înainte) pentru presocratici, spre deosebire de adeziunea lui Hegel la Aristotel? La temeiul opoziţiei identificăm, de regulă, mutaţia de la o raţionalitate integral încrezătoare în ştiinţă spre o spiritualitate romantică, orientată mitic-estetic. Hegel a fost îndrăgostit de Antichitatea elenă matură, centrată pe frumos în mai toate manifestările spirituale, nu doar în artă ci şi în religie sau filosofie; dar el s-a străduit totodată să susţină depăşirea acestei faze „estetice” a umanităţii, întru împlinirea ei ştiinţifică modernă, aflată în posesia unei superioare instrumentaţii conceptuale; instrumentaţie pe care, spre finele ciclului elen, o configurase – ca negare a intuiţiilor trecute şi vestire a ştiinţei victorioase – *Organonul* aristotelic. La antipod, Nietzsche este consecvent cu propria-i febrilă propensiune de *după* valorile epocii sale, presupus decadente prin ştiinţa şi moralitatea ei meschin legiferatoare; o aversiune care îl afundă mult *dinainte*, într-o primă antichitate greacă, adorată pentru expansiunea ei fără de oprelişti, pentru libertatea ei jubilatoare. Stihia aceasta fusese, potrivit interpretării lui

Nietzsche, extinsă asupra întregii vieţi din acel timp fericit, o viaţă prea puţin segmentată şi segmentabilă în câte o limitată valoare etică, estetică, filosofică; un timp care s-a dezvăluit triumfător în oricare manifestare a sa, cu o înţelepciune întotdeauna *şi* artistică, oferind umanităţii târzii un model demn de redobândit, întru întinerire şi salvgardare – nu însă fără aportul decisiv tocmai al interpretului ce-şi asuma cu neînfricare acest rol de salvator.

Este instructiv felul în care cuiva îi pot aduce prejudicii nu doar cei predispuşi să-l desconsidere sau să-i minimalizeze contribuţia, dar uneori tocmai cei hotărâţi să-i acorde întreaga adeziune, celebrându-i meritele neasemuite. Nietzsche însuşi avea să fie astfel deservit prin supralicitare. Filosofii ar fi şi ei câteodată îndreptăţiţi să pretindă istoriei privilegiul de a fi apăraţi tocmai de adepţii nesăbuiţi. Presocraticilor, ce-i drept, o înfocat mărturisită bunăvoinţă nu le mai putea dăuna prea mult. Ei fuseseră situaţi prea departe de un timp care se exersa în manipularea pedestră chiar şi a unor sublime ori sublimate împătimiri. Şi totuşi, proslăvirea necenzurată a unei stări de cugetare, care încă nu parcursese toată distanţă dintre intuitiv şi logic, era capabilă să transforme această neîmplinire într-un merit exclusiv, riscând să estompeze cuceriri numeroase deja omologate pe trudnicul drum al cunoaşterii.

Astfel, cineva pornit să identifice valorile „estetice” acumulate în istoria culturii chiar în afara artei, domeniul lor privilegiat, nimereşte într-o situaţie dilematică sau efectiv deconcertantă. El cedează fie tentaţiei ca în beneficiul sensibilului dominator să treacă cu vederea raţionalul pe cale de înfiripare, fie, dimpotrivă, îndemnului de a renunţa treptat la celebrarea factorului sensibil, în măsura în care nu se simte capabil să-l dispreţuiască pe cel raţional, de o tot mai limpede vigoare. Acumulată şi exacerbată în cursul unor limpeziri analitice, oarecum situate la antipodul efortului sintetic şi sintetizator, dilema aceasta o moştenim ca pe o povară apăsătoare a conştiinţei de sine europene. Fiindcă, în oglinzi chiar de ea fermecate, această conştiinţă a ajuns să nu se mai recunoască decât ca dedublată într-o imagine ştiinţifică şi o alta artistică, comunicând între ele doar rareori şi

firav. Spaţiul nostru cultural ne somează deseori să ne aliniem acestei dedublări terorizante. Cum am putea s-o depăşim prin asocieri mai echitabile şi viabile? iată o interogaţie de prim rang.

Am fi nedrepţi, totuşi, dacă am ignora dubla afinitate, fie şi incipientă, în situaţia înţelepciunii antice, nefisurate prin natura ei. Înseşi interpretările partizane trebuie să fi fost înlesnite prin *ceva* dinlăuntrul structurii interpretate. „Spune-mi cine-ţi sunt prietenii şi îţi voi spune cine eşti”, ar fi o modalitate de amendare a opiniei tocmai susţinute. Complexitatea oricărei posterităţi infidele constă în câtimea de fidelitate conţinută. Amestecul îl face eventual „vinovat fără vină” pe cel asupra căruia se exercită o interpretare unilaterală. E o postură lunecoasă şi plină de capcane, aceasta. Dar înşişi preplatonicii n-ar fi atât de incitanţi dacă n-ar fi şi derutanţi; dacă n-ar fi inaugurat de timpuriu pendularea între certitudini şi incertitudini. Cum să se strecoare printre ele interpretul lor?

Observam că acei gânditori timpurii nu parcurseseră încă distanţa dintre intuitiv şi logic. Dar oare au ignorat-o ei, sau începuseră s-o priceapă? Nediferenţierea e altceva decât un început de specificare, laolaltă cu un efort de recompunere. De altminteri, nici nu există o propriu-zisă *ne*-diferenţiere, decât ca o negare întoarsă de la înălţimea dobânditei afirmaţii. Cum faţă de sine aceşti gânditori nu puteau fi „pre-platonici”, nici ne-diferenţiaţi în gândire nu aveau cum să fie – decât tot prin urmaşii care au ajuns să diferenţieze cu precizie, uneori cu prea multă precizie, o latură de alta: să zicem, ştiinţa de artă. Unitatea n-are sens dacă nu se distinge de nimic din exterior şi dacă nu îşi recunoaşte, oricât de palid, diversitatea lăuntrică, aceea adusă la coerenţă sau omogenitate. Indistinctul, numai ca absenţă, e prea absolut pentru a fi şi real. Mai de aproape privit, el îşi mărturiseşte relativitatea: e deocamdată *mai* indistinct decât o ulterior dobândită distingere.

Dacă Thales n-ar fi fost *altfel* decât Homer, ce ne-ar îndreptăţi să-l numim „filosof”, sau măcar să ne întrebăm dacă nu cumva sosise momentul istoric pentru o atare inedită titulatură? Homer însuşi fusese *altfel* decât cei care încă nu elaboraseră „poeme”: o deosebire de care putea să nu fi fost pe

deplin conştient (el sau cei ce se ascundeau sub numele lui), dar pe care noi avem tot dreptul s-o avem în vedere.

Pentru om nu există o stare paradisiacă, anterioară actelor sale civilizatoare, prin excelenţă delimitatoare. Lipsa de limite se suprapune lipsei de umanitate. Vârsta de aur se situează doar iluzoriu înaintea vârstei de fier, de fapt ea a fost imaginată, concepută, inventată pe baza acesteia, ca o regresiune salvatoare. Să nu ne încredem într-o trecută perfecţiune ideală, decât ca într-o compensare a imperfecţiunilor reale ulterioare. La modul absolut, perfecţiunea este neutră, amorfă, haotică: pur şi simplu nu există. În schimb, să luăm act de începuturile unei civilizaţii care, chiar dacă aparent imatură, tot civilizatoare fusese: supusă „căderii în păcatul” umanizării, al gândirii, al creaţiei.

Orice asociere presupune constituenţi distincţi, este un compus, o compoziţie, ceva complex, sau măcar un alt fel de a fi simplu, care beneficiază de proprii complicaţii. Simplul a fost istoric elaborat cu ajutorul unui procedeu reducţionist, prin restrângere, concentrare, unificare, până la Unul, care poate fi apoi îndelung cizelat în splendida lui esenţialitate. Genetic, unitatea descinde din varietate, şi numai după îndelungi avataruri. Parcurgându-le, omul cunoscător se familiarizează pe îndelete cu fenomenele, până şi pentru a reuşi să le gândească substanţa. Impresia inversă se datorează, şi în cazul preplatonicilor, situării lor convenţionale la început de drum. Zăvorârea perspectivei blochează gestaţia şi o înlocuieşte prin câte o generaţie spontanee. Pentru ca Pallas Atena să fi ţâşnit cu zale şi arme din capul lui Zeus, fuseseră necesare acest cap şi nenumărate capete în stare să-l gândească pe Zeus altfel decât pe Uranus şi Cronos. Nimic nu ţâşneşte de-a gata din nimic, nimicul nu este bun conducător de energii spirituale. Preplatonicii sunt şi ei legaţi într-o direcţie de urmaşi, într-alta de antemergători, care i-au pregătit. Într-o filiaţie ei sunt vechi, într-alta – noi; după cum însuşi Zeus fusese recunoscut ca zeitate supremă nouă, comparativ cu precursorii pe care i-a înfrânt şi cărora le-a luat locul. Nu ai cum nesocoti mileniile coborâtoare în adâncul timpurilor, în adâncul „fântânii”, cea din înţeleptul prolog al reistorisirii poveştii biblice despre

Iacob şi Iosif, în tetralogia lui Thomas Mann. Înţelepciunea ni se va mărturisi întotdeauna în decantările ei, împovărată de o respectabilă vârstă a devenirilor. Şi nu va fi obligatoriu să enumerăm numeroasele izvoare mesopotamiene, egiptene, feniciene, iudaice ş.a., spre a nu mai vorbi de propriile rădăcini elene, pentru ca acel început al cugetării filosofice din al şaselea secol vechi să ni se destăinuie în efectiva lui situare târzie, urmând multor veacuri şi milenii pregătitoare, la răscrucea dintre istoria lungă de până atunci şi alta de după…

Într-adevăr, cum ar putea cineva să-şi imagineze colosalul efort de strângere a firelor disparate într-un unic gând asupra unei lumi unitare, cum şi l-ar putea imagina ca situat într-o zodie umană incipientă, paradisiacă, nevinovată?! Dimpotrivă, pentru propria sa îndelungă maturizare el nu poate fi gândit decât ca un rod de ultimă oră al gândirii, încrustând în fibrele sale numeroase tatonări, îndoieli şi anevoie descoperite certitudini. S-a spus despre lumea elenă că aparţine copilăriei sau adolescenţei omenirii. Fără îndoială – dacă limităm omenirea la spaţiul european şi la timpul scurs în perioada ei „modernă” de vreo trei milenii. Extinzând însă cu hotărâre acest spaţiu şi acest timp, fermecătorii noştri adolescenţi vor întoarce spre noi, precum Ianus, feţele lor de moşnegi ai lumii şi ai lumilor, încărunţiţi printre multele încercări abătute asupra indivizilor şi popoarelor, şi din care şi-au putut forja – cu vremea şi sub vremi, în sudoarea frunţii sau cu preţul vieţii – personalitatea şi înţelepciunea.

Cum să fi fost Avraam şi Iov situaţi la început de drum? Cum să fi fost adolescenţi Priam şi Oedip – şi chiar de-ar fi fost fizic, aşa ca Oreste sau Antigona, spiritual cum de-ar fi putut ei rămâne tot astfel, de vreme ce fuseseră implicaţi în tragedii cumplite, ce le-au grăbit şi forţat maturizarea? S-ar putea ca şi această perspectivă să fie convenţională, răsturnată faţă de cea îndeobşte acceptată, dar cu nu mai puţină acoperire reală, cel puţin din unghiul de vedere urmărit. Oare calitatea filosofiei de fruct târziu să fie acceptabilă numai cu condiţia de a fi fost probat şi „timpuriul” acestui „târziu”? Precum în situaţiile lui Platon şi Aristotel, gândirea cărora a urmat înfloririi Atenei, într-o epocă de criză treptat generalizată?! Nu este vorba

de o schemă pe care s-o aplicăm oricând şi oriunde, dovadă că cei mai mulţi presocratici au fost şi prepericleeni – urmaşi, în schimb, ai împlinirii propriilor cetăţi şi desfăşurându-şi nu o dată activitatea în momente de restrişte pentru ele. Şi acest fruct, pare-se, dă în pârg numai după căderea florii vestitoare; deoarece problematizarea nu şi-ar avea rostul în absenţa problemelor, iar soluţiile n-ar avea pentru ce să fie căutate dacă ar fi la îndemâna tuturor şi integral puse în aplicare.

Nu există, de fapt, nici o incompatibilitate între plasarea acestor gânditori într-un punct înalt al devenirii şi calitatea lor de vestitori ai unui adevăr inedit. Mult invocata mirare în faţa tainelor existenţei, care să le şi favorizeze înţelegerea, nu e sigur că i-ar fi proprie mai degrabă imaturităţii decât maturizării. Nici mirarea plină de îndurerare a lui Ghilgameş în faţa descoperirii propriei iminente dispariţii nu s-a instalat decât după un şir de experimentări aventuroase, iar naivitatea ei posesoare de cunoştinţe terifiante n-ar mai trebui confundată cu iluzia neprihănirii. Naiv poţi fi şi înainte, şi după recunoaşteri esenţiale, din pricina golului ori prea plinului înţelegerii. Iar dacă şi presocraticilor li se poate atribui o specifică naivitate, în rând cu mai toţi cugetătorii şi artiştii eleni, specificul ei decurge poate tocmai din acea înaltă privire pentru care substanţa să fie mai presus de implicaţii şi amănunte. Să concedem, oricum, că o mirare asociată înţelepciunii şi o naivitate integratoare de spirit tragic nu mai sunt atributele unei stări feciorelnice, după cum utopia „concepţiei imaculate” a apărut la cei temeinic familiarizaţi cu efectiv născătoarele maculări. Numai aşa se explică putinţa comentatorilor de a fi ataşat elenitatea, concomitent ori succesiv, ambilor termeni ai alternativei lor: „atic” şi „asianic”, „naiv” şi „sentimental”, „apolinic” şi „dionisiac”.

Cât priveşte vârsta artistică a omului şi a omenirii, ea e variat localizabilă. Copilul şi adolescentul sunt şi se simt artişti graţie unei spontaneităţi care nu lasă încă suficientă pondere liniilor demarcatoare, ci scoate în evidenţă, mai degrabă, contururile jucăuş sau fantezist globale. Există însă şi o artă a totalizărilor redobândită întru târziu, aflată în posesia multor acumulări, şi anume sub oblăduirea conştiinţei. Aceasta este o artă a

vârstei care a trecut de maturitate şi a pornit către îmbătrânire. Acum doar seriozitatea deplină, desprinsă de grijile mărunte, poate reface jocul contemplării şi al reclădirii universului, bine pătruns în articulaţiile acestuia. Numai dacă îi vom avansa pe preplatonici de la presupus copilăreasca lor naivitate înspre o vreme a cumpănitelor încântări, pline de prospeţimea redescoperirilor totale şi reaşezărilor totalizatoare, vom putea explica „filosofia” lor ca simbioză dintre „ştiinţă” şi „artă”, printr-o unire a cărei organicitate să-şi surclaseze totodată componentele.

O gândire blocată în opoziţiile ei moderne va evita cu greu dilema, echivalentă unei capcane, de a acorda precumpănire artei în detrimentul ştiinţei, sau invers. Or, angajaţi în urmărirea tensiunilor artistice inerente cugetării pleplatonice, suntem din capul locului datori să refuzăm orice tentaţie de minimalizare a acumulărilor logice consubstanţiale. Mai mult, suntem obligaţi să recunoaştem în factorul logic, raţional, ştiinţific (deşi anterior ştiinţelor distinct elaborate) mobilul decisiv al propulsărilor. Orice trecere sub tăcere a respectivei dominante ar retrograda, cu sau fără voia comentatorului, într-un stadiu încă nelimpede, nebulos, de-a dreptul confuz. Dacă numai modernitatea va fi acceptată ca legatara ştiinţelor specializate, nu vor rămâne decât palide aproximări de pe parcursul întregii epoci antice. Nu voi ceda ispitei, măcar din prudenţa ca o prea orgolioasă posteritatea să nu ne aplice aceeaşi neîmplinire şi nouă. Fiecare epocă se relevă în raport cu contexte proprii, în temeiul obiectivelor pe care le formulează şi le poate formula.

Preplatonicii se cuvin raportaţi la ceea ce le precedase şi îi înconjura, la tot ceea ce urmăreau ei, prin inconfundabile eforturi de clarificare. Atunci, propensiunea lor către o atitudine ştiinţifică nu numai că nu le va putea fi refuzată, dar ea – mai ales ea – va trebui reliefată ca validându-le noutatea şi originalitatea în filosofie. A existat, desigur, o lungă trecere istorică de la mitologie la ştiinţă, fără ca acestea să fi fost extreme ireconciliabile. Mitologia a acumulat în figurările ei infuzii protoştiinţifice; ştiinţa a lăsat să supravieţuiască în elaborările ei reziduuri ale aproximării mitice – şi

împreună cu ele (iată un accent indispensabil) a fost pe cale de a se identifica şi de a fi identificată drept ştiinţă.

Ar fi irelevant să ancorăm arta gândirii elene numai în rămăşiţele ei mitologice, atâtea câte există şi atâta vreme cât mai există. Ar fi irelevant să atribuim logicii lipsă de intuitivitate, iar sensibilitate – numai fazei preraţionale. Avea să urmeze şi un timp al împlinirilor riguroase, curăţate în mare măsură de nemijlocire intuitivă: Aristotel avea să-şi gândească *Poetica* într-o manieră nepoetică. Dar până la Platon inclusiv (despre Platon se va spune că a fost cel mai mare poet al filosofiei!), una dintre caracteristicile inconfundabile ale gândirii elene a fost capacitatea articulării poetice a însuşi discursului ştiinţific; o capacitate redobândită, câteodată, şi ulterior (mai ales prin *Enneadele* lui Plotin). În orice caz, de la Thales până la Platon gânditorii au avut obsesia unui adevăr care să fie în acelaşi timp şi frumos. A gândi frumosul este altceva decât a gândi frumos. Dacă Homer descoperise poezia vieţii şi o reliefase cu geniu – Thales şi urmaşii lui au ajuns să descopere poezia gândirii, de fapt tot ca pe o răsfrângere a vieţii. Primii „filosofi" au fost şi „fizicieni": o rimă de neignorat. Principalul lor interes se orienta către lume, i se adresa efectiv lumii reale, gândită în ultima ei substanţialitate. Iar acest obiect al lor preferat dovedeşte că, în calitate de gânditori, ei se voiau şi cercetători: „aproape-oameni-de-ştiinţă". Miraculoasă este această istoric inedită joncţiune între real şi ideal, realul cel mai real gândit prin ideea cea mai ideală. Miraculos mai este însă şi caracterul, prin definiţie şi prin excelenţă, patetic al acestei întâlniri, care presupune o joncţiune suplimentară cu poezia, revigorată de unde nici nu te-ai fi aşteptat. Împrejurarea că poeţii epici sau lirici premergători sau contemporani cu ei au fost poeţi pare o tautologie, în ciuda sensului diferit conferit pe atunci poeziei, comparativ cu cel instituit mai târziu. Este în schimb mirabilă evidenţa că înţelepţiţii şi înţelepţii cetăţilor au purces la poezie, că la ea au dobândit acces beneficiarii în gând ai colonizărilor în fapt, cei ce au adunat în câte o idee fundamentală atâtea meserii şi călătorii, experimentări şi expediţii. Iată însă că acest gând de profunzime s-a păstrat

încântător pe întreaga lui suprafaţă, s-a păstrat încântător în chiar efortul lui scrutător – asemenea unui efectiv cânt al unui rapsod efectiv.

Retroactiv se va putea vorbi despre o filosofie boltită deasupra înfrăţitelor ştiinţe şi arte. Dar pe atunci conştiinţa încă nu se scindase în asemenea forme distincte, spre a tenta apoi să le înfrăţească – deşi omul înainta patetic pe calea cunoaşterii, înţelegerii şi afirmării. Multe se rânduiau la cumpăna dintre ceea ce fusese şi ceea ce avea să fie parcurs, dintre vechea bătrâneţe şi reîntinerire, dintre noua tinereţe şi maturizare. Pe această turnantă a istoriei îşi găseau loc luciditatea şi extazul, cumpătarea şi frenezia.

O seminţie aleasă a ştiut să însumeze nemărginirea cerului şi nemărginirea mării chiar în gândul nemărginirii: înţeles, ca de fiecare dată un gând, unul prins între şi surprins în marginile lui. Iată nesfârşitul agăţat în câte un vârf de ac al minţii lor bine ascuţite. Cum să nu-i fi uimit şi entuziasmat ideea pornită în turnirurile ei până şi pe cei capabili de a o desfereca şi stăpâni? Se simţeau, de bună seamă, în postura maestrului de ceremonii căruia nu-i mai este interzisă nici o regie; la al cărui semn se vor avânta în scenă oricâţi interpreţi; sub a cărui baghetă vrăjită actorii îi vor face pe spectatori să priceapă vraja lucidităţii înseşi. Ce feerie, să poţi disciplina stihiile şi să te disciplinezi prin ele, să-ţi fie lege cuvântul, lege a logicii şi logică a legii, ordine stăpânitoare pe dinafară şi pe dinlăuntru – ce feerie şi miracol şi vrăjitorie, câtă culoare şi tonalitate şi dramă, aparţinătoare acestei nicicând până atunci exprimabile rigori, exprimată, iată, cu forţă şi cu supleţe, violent şi nuanţat, cu inflexiunile inflexibilităţii!

Gândirea era pe drept încântată de ineditele ei performanţe, abstracte, din ce în ce mai abstracte, care însă, contrar tuturor viitoarelor prescripţii şi interdicţii, se metamorfozau în arhitectură, şi muzică, şi teatru, în poezie epică, lirică şi – mai cu seamă – dramatică, artă de bună seamă concretă prin ceva, fără îndoială, prin patetismul inerent ideii, inexpugnabil din alcătuirea ei.

De la Nietzsche încoace s-au propus multe apropieri între primii tragedieni şi primii filosofi greci. Părintele tragediei, Eschil, a procedat,

într-adevăr, cam la aceeaşi unificare esenţială a lumii umane ca şi cea operată de către primii milesieni ai filosofiei în raport cu lumea fizicală; şi a luminat această unitate ca pe una în şi pentru sine sfâşiată, după cum şi ceilalţi au pătruns-o în profundele, din ce în ce mai profundele ei contrarietăţi. Derulările spiritului urmau, fratern, în doi timpi: întâi totul se concentra în ceva anume, care apoi se deschidea spre întreg. Dar această succesiune putea fi surclasată printr-o concomitenţă bivalentă, căci însuşi substanţialul era conceput în fisurările lui interne, ceea ce clarifica până şi ultimul „punct”, sugerând devenirea nemişcării.

Cuvântul de căpetenie al acestor înţelegeri avea să fie „dialectica” (în rostire proprie sau în cea interpretativă). De el vor fi legate alte cuvinte pline de înţelesuri, limpezi şi tainice. Unul, de pildă, va fi înţeles ca închizând în cutele sale şi Multiplul, într-o împerechere derutantă, împreună cu mobilitatea dezvăluirilor de sine, războinice în pacea lor afişată şi instituind calmul rupturilor înseşi. Dialectica l-a servit pe om în trecerea din haos în cosmos, un cosmos ordonat în proprii dezordini, care nu mai pot fi reduse la iniţiala „dezordonare”; de altfel, aceasta nici nu-şi merita numele de vreme ce se afla înaintea oricărei posibile numiri.

Cuvintele de căpetenie sunt şi cuvinte de ordine, dezordinea aparţine ordinii, altminteri fapta lui Oreste n-ar fi cumpănită de Areopag, iar eroul n-ar fi putut fi osândit de unii şi – în cele din urmă – achitat de alţii. Oedip îşi pronunţă propriul verdict cu bună ştiinţă, fiindcă ştiinţa bună i s-a raliat şi aliat omului, ca bună şi rea, bună în a dezvălui răul şi relele. Orice înţelegere este mai degrabă cruntă decât senină, de aceea a fost pecetluită cunoaşterea ca păcat, iar Adam – izgonit din paradis. Orice înţelegere a omului şi a lumii, pătrunderea infinitului mic şi mare, aduce a câmp de bătălie. Încă Homer intuise acest inconfortabil adevăr, dar i-a rotunjit colţurile în versuri savant măsurate. Aveau să se păstreze şi versurile (multor filosofi, inclusiv), şi măsura, şi rotunjimea, dar şi colţii tot mai decis asumaţi. Aveau să se înteţească energiile, tensiunile, neliniştile, luptele cugetului cu sine însuşi, cumplite olimpiade în şi întru cunoaştere.

Nici tragedienii, nici filosofii nu mai beneficiau de vreun adevăr confortabil decât dacă îi apropriau disconfortul, inconfortul, lipsa de confort.

De aceea, şi gânditorii au compus drame, s-au asumat ca dramaturgi.

„PRECLASICI”

Reconstituirea o desfăşor în două jumătăţi inegale, una întinsă, dedicată gânditorilor „preclasici”, una succintă, consacrată numai câtorva gânditori „clasici”.[24]

Povestea arată, de la început, ca un scenariu dramatic, aşa cum şi trebuie să pară.

A fost consemnată dedublarea primilor cugetători eleni, în ansamblu şi pe momente, într-o filiaţie ionică şi alta italică. O specifică unitate a contrariilor observăm în cadrul fiecăreia dintre cele trei posibil de imaginat trepte ale urcuşului. Întâi, lui Thales, Anaximandros şi Anaximenes le putem opune pe Pythagoras; apoi, lui Heraclit – pe Parmenides; în fine, lui Anaxagoras – pe Empedocles[25]. Sunt trei cercuri înscrise într-unul mai cuprinzător; fiecare, cu planete la antipozi, dar evoluând pe orbite asemănătoare.

A fost observată şi precumpănirea factorului material, real, mai concret, la gânditorii polisurilor Asiei Mici, şi al celui spiritual, ideal, mai abstract, la cei proveniţi din cetăţile italice ale Greciei Mari. E un criteriu pe care îl pot urma în cele două confruntate linii de înaintare, deşi contururile apar de la început relative şi ele îşi pierd mult din limpezimea antinomică pe cea de a treia treaptă, ai căror protagonişti întrucâtva îşi schimbă între ei poziţia.

Cercul mare „preclasic” ajunge să se întretaie cu cel „clasic”: în Atena lui Pericle, Anaxagoras e contemporan cu Sofocle.

Platon va spune că grecii stau în jurul Mării Meditarane ca broaştele în jurul unui lac. Marea colonizare îi împrăştiase până la Pontul Euxin şi Egipt. Uimitoarea lor filosofie s-a născut însă pe axa care unea Răsăritul cu Apusul şi care îi făcea să penduleze între coloniile de pe ţărmul Asiei Mici şi cele din sudul Italiei sau din Sicilia. Anaxagoras va ajunge la Atena, iar

Atena va şti să-şi centreze valorile: tot după chipul şi asemănarea gândului frumos. După care adevărul cel bun şi totodată frumos va fi apărat de Socrate şi statornicit de Platon.

1

Substanţa: Thales, Anaximandros, Anaximenes

Anaximenes l-a audiat pe Anaximandros, acesta – pe Thales. Al cui discipol să fi fost Thales? Numele lui era primul şi în evocarea celor „şapte înţelepţi". Cei şapte, mai incerţi, trebuiau să se potrivească sacralizatei moşteniri orientale. Cei trei pomeniţi mai sus erau indubitabili, chiar dacă, printr-o întorsătură abilă a lucrurilor, iar numărul trei era încărcat de ecouri şi rezonanţe mitice. Aşadar, „filosofia" a fost inaugurată de trei înţelepţi din oraşul Milet de pe ţărmul Asiei Mici, trei verigi inseparabile ale înlănţuitei gândiri ioniene. Ei făceau parte din trei generaţii, născuţi la treizeci şi respectiv douăzeci şi cinci de ani unul după altul, dar s-au lăsat permanent asociaţi într-o parcă simultană treime; în care, contrazicând cronologia, dar într-o perfectă simetrie triunghiulară, punctul cel mai înalt să-l fi atins veriga de mijloc.

La început a fost fapta, iar cuvântul – sinonim al ei. Celor preocupaţi de faptă, lumea a ajuns să li se dezvăluie şi destăinuie prin cuvânt. În lumea mare se insera fiecare lume mică în parte, inclusiv mintea şi sufletul celor ce porniseră în urmărirea lor. Pentru a fi gânditori, aceşti milesieni se îndeletniciseră cu treburi de stat şi comerţ, fuseseră ingineri şi geografi, matematicieni şi astronomi, într-un cuvânt oameni practici cu preocupări ştiinţifice.

Thales le-a propus egiptenilor o măsurare a piramidelor. Anaximandros, ca bărbat ce umblase mult prin lume, a alcătuit o primă hartă cuprinzătoare a pământului cunoscut până atunci, mult mai cuprinzătoare decât cele pe care fuseseră capabili să le întocmească aceiaşi egipteni. Thales a prezis eclipsa de soare din 25 mai 585, Anaximandros a identificat steaua polară ca indicând Nordul, Anaximenes a pătruns în antecamera atomisticii. Anaximandros a publicat în 547, la vârsta de 63 de

ani, rodul meditaţiilor sale, prima, pare-se, lucrare în proză, din care nu s-au păstrat mai mult de câteva rânduri disparate şi nici o frază întreagă, în schimb un titlu care se va perpetua: *Despre natură*.

Hermippos din Smyrna rezumă credinţa celui mai vestit anstronom care fusese Thales, în felul următor: „Universul, cea mai frumoasă podoabă, căci este opera divinităţii”. Formulată astfel, ea începe să confere zeilor o mai degrabă convenţională funcţie creatoare. „Universul, cea mai frumoasă podoabă” rămâne, astfel o formulă pasibilă de a fi pusă în fruntea multor altora.

Care să fi fost exacta performanţă a îndrăgostitului de frumuseţea universală, Thales? El a marcat primul cezura primă – relativă, desigur – dintre credinţă şi ştiinţă, întrucât pentru întâia oară a vrut să înalţe o ştiinţă despre natură. Filosof al naturii, el s-a întors cu setea de cunoaştere, îndelung acumulată, către o lume fizicală, o materie încă văzută ca însufleţită, pe părţi şi în ansamblu, prin aceasta totuşi cu nimic mai puţin concretă, palpabilă, reală şi, totodată, aproximabilă matematic şi geometric; deocamdată fără tensiuni, dar încă de pe acum fluentă, mobilă, dinamică, pe cale de a-şi sorbi mişcarea din propria-i făptură; ceea ce prevestea şi nevoia tensiunilor. Se înfiripă asocieri şocante şi împerecheri inversate faţă de ceea ce am aştepta de la un moment încă de arhaitate. Dar pe filosof îl validează neobişnuitul.

Acelaşi Hermippos spune că, potrivit lui Thales, gândul e lucrul cel mai rapid, iar timpul – lucrul cel mai înţelept; peste care cel mai puternic lucru este necesitatea. Gândul rapid a ajuns să prindă din zbor timpul înţelept, timp încă omogen conceput, dar de pe acum în schimbare, încercând să palpeze necesitatea amândurora. Nu este deocamdată vorba de o necesitate efectivă; către ea, cea dintâi cărare o va defrişa Anaximandros, discipolul şi prietenul lui Thales. Desigur, este încă vorba despre obârşia tuturor lucrurilor, cea care se păstrează după ce toate cele născute de ea se vor fi dus – o substanţă originară, adevărată şi dreaptă, din care provin şi în care se cufundă toate.

„De unde există toate şi de unde provin mai întâi şi în ce sfârşit îşi găsesc pieirea – în vreme ce substanţa persistă în ciuda schimbărilor suferite […]”, va pune Aristotel, în *Metafizica*, degetul pe rana descoperită de milesieni, cea care ajunge curând fisura generatoare şi lămuritoare a existentului. Thales nu poate încă decât să aproximeze formula, marea problemă a atâtor filosofi şi filosofii: anume că Totul e Unu, iar bunul cunoscător a toate cele înconjurătoare va trebui să parvină la Unul de sub ele şi de deasupra lor. „Într-adevăr (continuă Aristotel), trebuie să existe o anume substanţă, fie una singură, fie mai multe decât una singură, din care se nasc celelalte, în vreme ce ea rămâne eternă.” Colosală idee, zăvorând în tainiţele ei şi heraclitismul, şi eleatismul, cele de peste decenii şi – prin valorificări – cele de peste milenii. *Unul* ca oblăduind *Totul* reprezintă ideea filosofică prin excelenţă, ideea Ideii, efectiv filosofică şi nu doar mitologică – şi pentru că în mitologii puterea mai era împărţită între mai multe căpetenii, dar şi fiindcă însăşi religia monoteistă se exersase în intuirea Unului ideal, de dincolo şi de apoi, pe câtă vreme filosofia obţinea transcendenţa gândului inclusiv din imanenţa materiei.

Ce naivitate, s-ar părea, ca după un asemenea efort de concentrare să nu ajungi decât la a numi *„apa”* drept principiu al substanţei tuturor lucrurilor umede şi, finalmente, al tuturor lucrurilor. Ce regres, s-ar putea opina, comparativ cu Dumnezeul unic şi atotputernic, autor a toate şi stăpân temut peste toate, cele însufleţite sau neînsufleţite. Dar acel gândit Stăpân nici măcar gândit nu avea voie să fie, iar nenumirea era singurul lui nume. Aici, în schimb, şi gândul, şi numele fiinţau cu limpezime, ca ale acestei lumi şi în raport cu această lume, veghindu-i în realitatea lor pe oamenii capabili de a le sta real de veghe. Aceasta era colosala joncţiune între teorie şi concretitudinea aievea experimentată şi exprimabilă. Devenise posibil ca de la umiditatea plantelor şi animalelor, de la marea nesfârşită de dincolo de cetate, care fericea şi înghiţea atâtea, de la prognozele vremii favorabile recoltelor bogate de măslini, din al căror rod să se stoarcă vlaga de preţ a uleiului – aşadar, ca de la toate aceste zilnice fapte şi banale preocupări să se salte, să se poată sălta, către principiul substanţei lucrurilor umede, al

tuturor lucrurilor. Iată, pământul este aşezat pe ape şi sufletul nostru are fluenţa fluidului, totul se află într-o curgere care la suprafaţă se schimbă şi în adânc se menţine, iar „apa” le asigură unitatea multiplelor lumi, şi gândurile despre lume, şi grijile oamenilor. (Desigur, mai şi modernizez întrucâtva, deoarece receptările ni le-au modelat urmaşii ionienilor.)

Important e că s-a ajuns, pe căi indiferent cât de pragmatice şi prin pilde indiferent cât de terestre sau pedestre, eventual tocmai graţie lor, practica dovedindu-se în acel moment al istoriei îndestulătoare pentru adevărul sieşi suficient, că s-a ajuns, aşadar, la gândul unităţii întregii lumi reale, la acea echivalenţă mai degrabă ştiinţifică decât magică dintre Tot şi Unu, unicul în care să te poţi încrede, de la care să poţi purcede, prin care tu să te recunoşti şi mileniile să te recunoască – filosof!

Pentru a fi însă cu adevărat identificată filosofia chiar în impactul ei cu o incipientă ştiinţă a naturii, mai lipsea ceva esenţial, şi anume abstracta postulare a esenţei. Lipsa a suplinit-o Anaximandros, dintre cei trei, indiscutabil, mintea „cea mai filosofică”. Generalizarea sa surprinzătoare Thales a elaborat-o din cea mai la îndemână stihie concretă. Anaximandros a înţeles că generalului nu i se adecvează decât abstractul, că numai abstracţiei i se dezvăluie generalul. El ne familiarizează cu trecerea gândirii de la suportul ei concret la puritatea ei abstractă, de la o distinctă materialitate la materialitatea ca atare indistinctă sau, mai degrabă, supradistinctă. Comentatorii s-au întrebat ce a avut el mai mult în vedere, indeterminatul sau infinitul? La infinit nu se putea însă ajunge, probabil, decât printr-o indeterminare, prin acea reciprocă neutralizare a însuşirilor care să se deschidă oricărei însuşiri.

Prin „*apeiron*”, Anaximanrdos a descoperit că o bună negare poate mijloci orice afirmare. Materia trebuia privată de anumite calităţi pentru ca toate calităţile să încapă în ea. Pentru ca substanţa să fie *ea* însăşi, nu doar *o* substanţă, ea trebuia îndepărtată de orice putea fi arătat cu degetul, imaginată dincolo de vizibil, ridicată în abstractul pur. De faţă continuau să fie pământul şi apa, aerul şi focul, umedul îngemănat cu uscatul, caldul cu recele, toate acestea nu erau de neluat în seamă într-o fiinţare ce-şi schimba

mereu chipul, când privirii i se ofereau lumi în neostoită trecere, naştere şi pieire; dar la temeiul lor nu putea să nu se afle şi să nu fie indicat – vorba lui Aristotel – un principiu „cuprinzând totul şi conducând totul”, „*nemuritor şi nepieritor*”.

„*Apeiron*”-ul e substanţa şi cauza varietăţii substanţei, elementul primordial din care provin cele patru elemente şi efectele lor combinate, nenăscutul prin care se nasc toate şi nepieritorul prin care toate pier, începutul şi sfârşitul lucrurilor. „De acolo de unde se produce naşterea lucrurilor, tot de acolo le vine şi pieirea, potrivit cu necesitatea, căci ele trebuie să dea socoteală unele altora, pentru nedreptatea făcută, potrivit cu rânduiala timpului”, citează Simplicius cele învăţate de la Anaximandros, şi adaugă de la sine: „exprimându-se astfel în termeni poetici”.

În „*apeiron*” rodesc, în felul acesta, laolaltă, fantezia poetică şi gândirea ştiinţifică. Poezia e soră geamănă cu abstracţia şi cu generalizarea, materia ce tinde a fi cuprinsă în noţiune e frumoasă, încântătoare e capacitatea acestei cvasinoţional existente materii de a produce din abstractul ei orice concretitudine, de a se exprima în şi de a se justifica prin nemărginirea naturii. *Unul* pierde din atributele lui concrete, dar câştigă vioiciune consubstanţială, fiindcă – infinit – el se exersează în produceri nesfârşite, în producerea lumilor fără de număr. Infinitul stă de veghe finitudinilor, în care se tot divide şi subdivide, în contrariile existentului, care prin veşnica lor mişcare se întorc la el şi dispar în el, dându-i socoteală. Din veşnic se naşte efemerul, absenţa tinereţii sau bătrâneţii face ca toate celelalte, toate alterităţile să îmbătrânească şi să înti-nerească. În vieţuirea nemuritoare încap oricâte morţi şi oricâte vieţi. Eternitatea străjuieşte clipa, punctul statornic duce la rotirea cercului.

Trebuia multă fantezie pentru înalta deductibilitate, o capacitate visător lucidă spre a obţine variabilul identităţii şi diversul analog în primă şi în ultimă instanţă, substratul atâtor cicluri condamnate să apară şi să dispară. S-ar putea ca, generând lucrurile pentru noi, „*apeiron*”-ul (lucrul în sine) să nu comunice suficient cu ele, ca sensibilităţii lor să nu le transmită pe căi limpezi motivaţia suprasensibilă. Ar fi însă un reproş excesiv. Fiindcă, şi

fără această modernizare, fusese obţinut enorm: o construcţie universală dintr-un punct stabil. Anaximandros pare să spună prevestitor: din acel punct, sigur că voi pune universul în mişcare! O colosală deducţie universal constructivă făureşte lumea – şi logica. Totodată însă şi dialectica, în măsura în care „fizicienii” ionieni se păstrau şi se vor păstra mai preocupaţi de veşnicia mişcării trecătoare – decât „metafizicienii” italici. La aceştia din urmă, logica se va desprinde în toată splendoarea ei formală din presupus încătuşătoarea dialectică a vieţii. La cei dintâi, dialectica rămâne garantul logicii. Anaximandros îl prevesteşte pe Heraclit. Nici nu trebuia ca de la Milet să mergi prea departe pentru a ajunge la Efes: un urcuş al ideii, către explorarea contradicţiei. Dar ea, diviziunea în contrarii, mijea de pe acum în dispariţia cuibărită în orice apariţie. Unul divin ar fi putut, în trufia sa abstractă, fi un semnal pentru eleaţi. Pentru heraclitieni, multiplicarea lui în veşnic mişcătoarele contrarii a fost, fără îndoială, semnalul!

Până la ei, cum să fac pentru a nu-l nedreptăţi însă pe Anaximenes, despre care unii se sfiesc să mai spună ceva, ori spun prea puţin şi în surdină, ruşinaţi parcă de copilul incapabil de a se menţine la înălţimea gândului părintesc şi căutându-şi refugiul întoarcerii la bunicul care, întru liniştea sa şi liniştirea noastră, se menţinuse în apropierea lucrurilor vizibile şi palpabile?! În perspectiva dialecticii, sigur nu-l voi nedreptăţi. Fiindcă, chiar dacă nu voi avea cum să nu subscriu retrogradării în plan „epistemologic”, de la substanţa fascinantă în abstracta ei generalizare către „*aerul*” ca substrat definit şi particularitate palpabilă, socotit anterior şi superior „apei”, tocmai în starea lui mai apropiată de impalpabil – voi concede, în schimb, pasul înainte săvârşit prin afirmarea transmutărilor reciproce dintr-unul într-altul.

Anaximandros a fost sculptorul unei alcătuiri grandioase, Anaximenes este pictorul care îi colorează faţada în nuanţe complementare. Dubla negare prin care Anaximenes revine la ideea lui Thales cu privire la un prim principiu relativ concret, se situează efectiv deasupra aceleia tocmai pe măsura relativizării concreteţii abstracţiei. Anaximenes părăseşte absolutismul lui Anaximandros, gravitatea şi rigoarea constructivismului

nefisurat; dar el îşi originează vioiciunea crescută într-o substanţă eterată, mai fină, mai labilă decât Thales. Sub raport logic, „*aerul*” nu atinge înălţimea „*apeiron*”-ului; sub raport dialectic, e mai bogat decât „*apa*”.

Varietatea subtilă ia locul omogenităţii masive. Condensarea şi rarefierea aerului, prin care iau naştere apa şi pământul, eterul şi focul, leagă într-un circuit toate cele observabile, ca aflate în mişcare veşnică şi prefăcându-se neîncetat în contrarii. Aşa se transformă, în procesul devenirii, căldura în frig şi frigul în căldură, prin suflarea care le întreţine şi le regenerează. Aerul stă la originea materiei, sufletului şi divinităţii, aerul (imens, infinit, veşnic, mişcător) este chiar divinitatea, căci – parafrazează Cicero – „divinitatea se cade să aibă nu numai o formă oarecare, ci una foarte frumoasă”. Poate mai mult decât înaintaşele ei, anume această înţelegere a lumii ca formă rarefiată şi comprimată, existentă graţie neîncetatei sale pulsări, vesteşte heraclitismul. De această înţelegere se vor îndepărta, în schimb, eleaţii. Urmele imaginaţiei mitice limitau inventivitatea logică, fantazarea pe tema suprafeţelor slăbea desfăşurarea fanteziei în adâncime, de care se dovedise capabil Anaximandros.

Acesta se păstrează, spuneam, ca un vârf al tiunghiului. Dacă istoria timpurie a filosofiei părea să fi stricat succesiunea şi ascensiunea lineară înspre din ce în ce mai abstract şi mai general, o privire în spaţiu îi restabileşte dintr-odată echilibrul tridi-mensional: două extreme ale bazei proiectează închiderea din vârf. Ce precisă figură acest triunghi, avansând pe orizontală de la „*apă*” la „*aer*” şi închizându-se, ca mediană înălţime a ambelor extreme, în „*apeiron*”. Istoria s-a dovedit un geometru iscusit. Ea a dat la iveală nu o formă oarecare, ci una foarte frumoasă. Sacralitatea treimii mitologice o afirmase încă Homer. Thales, Anaximandros şi Anaximenes compun, triadic, prima formă frumoasă a filosofiei.

2

Armonia: Pythagoras

„Învăţaţii spun, Callicles, că Cerul şi Pământul, zeii şi oamenii trăiesc în unire, prietenie, armonie, înţelepciune şi dreptate, de aceea Universul acesta se numeşte Cosmos, prietene, şi nu haos, şi nici neînfrânare.” Platon îl pune pe Socrate (în *Gorgias*, 508 a) să grăiască astfel, potrivit moştenirii atribuite lui Pythagoras, cel care primul, pare-se, a numit cuprinderea tuturor lucrurilor, în virtutea ordinii care îi este proprie universului – Cosmos.

Pythagoras, fiul lui Mnesarchos, s-a născut în insula Samos, care, nu departe de ţărmul din Milet şi Efes, ar putea fi imaginată ca vârful triunghiului format de acestea. Suflul meditaţiei filosofice a cuprins întreg acest binecuvântat perimetru. Pythagoras nu a rămas însă pe loc, ci a pornit în lungi peregrinări. Unii se întreabă dacă n-a ajuns cumva în Babilon, în orice caz, în Egipt a aprofundat ştiinţa slujitorilor de cult, tainica ştiinţă a geometriei. Apoi, la capătul altor drumuri, a ajuns în sudul Italiei, la Crotona împlinirilor lui, unde a întemeiat misteriosul său ordin mistic. S-a istorisit că mulţi membri ai acestuia ar fi pierit în vâlvătaia focului ce ar fi cuprins casa în care se reuneau. Nu se ştie dacă printre ei s-a aflat şi Pythagoras, după cum nu se ştie dacă e sau nu e adevărat că, după două decenii de activitate la Crotona, a plecat la Metapont, sfârşindu-şi acolo zilele. Figura lui se pierde în legendă. Discipolii discipolilor aveau să-l transfigureze într-un sfânt şi mântuitor, învăluindu-se proteguitor în sacra formulă: „El însuşi a spus”.

Învăţătorul misticilor timpurii s-a dovedit însă şi învăţător al celor dintâi cercetători riguroşi; de bună seamă, nu chiar al celor dintâi, căci învăţase el însuşi ştiinţa matematicii de la egipteni, chaldeeni şi fenicieni, ridicând-o apoi pe nebănuite trepte. Acest întemeietor de sectă şi reformator etic, venerat de urmaşi ca un semizeu, a fost – mai cu seamă – un geniu matematic, întemeietor al acusticii, astronom de excepţie. Moştenirea sa matematică şi cea religioasă (partea ei cultă şi partea ei ocultă) aveau să fie separat prelungite. Deocamdată ele coexistau, graţie capacităţii elene de a armoniza extremele, prin împăcarea lor frumoasă. Aristotel aduce vorba despre o „frumuseţe a gândirii” căreia şi Pythagoras îi aparţine cu trup şi

suflet; iar Hegel, după ce relatează legendele despre înfăţişarea personajului şi asociaţia fondată de el, reafirmă o idee pe care o consideră caracteristică şi altor ilustre personalităţi din Grecia antică, idee potrivit căreia „însuşi Pythagoras a fost ca o operă de artă desăvârşit elaborată, o natură plastică veritabilă”.

Statura, înfăţişarea, vocea, comportamentul, farmecul, încă Porphyrios i le atribuise unui om „pe deplin armonios”. Într-adevăr, el ne-a lăsat moştenire o gândire armonioasă, o concepţie care gravitează în jurul ideii de armonie şi tinde să-i subsumeze totul: corpul şi sufletul, sănătatea şi prietenia, virtutea şi binele, divinitatea şi Universul. Frăţietatea universurilor mici şi mari, micro- şi macro-cosmice fusese virtual posibilă şi datorită originarei substanţe fizicale pe care o presupuseseră întemeietorii. Câtă vreme fusese însă vorba numai de apă sau aer şi avea să fie vorba de foc, erau puse anumite limite unificării şi consonanţei sale. Trebuia mers mai departe, în direcţia care ducea la concept. Abstractul se cuvenea aproximat măcar în determinările lui cantitative. Şirul cantitativ poseda darul de a fi redus la Unu şi augmentat în Multiplu, darul trecerii de la o unicitate până la o multiplicitate, structural omogene, dar acoperind incredibila distanţă dintre infinitul mic şi infinitul mare. El conţinea şi şansa de a ţâşni nemărturisit, pe parcursul transferurilor sale, într-o nouă calitate.

„Toate sunt număr”, descoperirea de bază a pythagoreilor, a fost o simplificare decisivă, prin care se putea purcede la reclădirea ansamblului. Prin trepte intermediare – puncte, linii şi forme geometrice, forme abstrase din diverse conţinuturi, resturi formale de materie variată –, numărul facilita traseul de la ceea ce era văzut la ceea ce era doar gândit. Spaţiul devenea timp, timpul devenea spaţiu, amândouă deveneau gând. Ideea formei şi forma ideii, gândul intuiţiei şi gândul rămas de pe urma intuiţiei însemnau un popas important în drumul spre conceptualizarea liberă. În abstracţie mai erau păstrate urmele concretului, ca figură geometrică sau ca simbol matematic, dorul către o „aritmetică universală” suplinea cantitativ ceea ce încă nu putea fi conceput calitativ, substanţa se mai recomanda într-o stare figurată şi figurativă. Fizicalismului relativizant îi luase însă locul

absolutismul matematic, experimentalismului – constructivismul. Şi, întrucât construcţiile riguroase, dacă nu şi rigide, erau proiectate în absolut nu totdeauna cu o prealabilă verificare a lor, pe temeiuri (şi) de subiectivitate, e de înţeles impactul geometriei cu mistica, asemenea unei revelaţii reprezentate. Certitudinile lipsite de nuanţă se bizuiau pe fantezie şi proliferau fantezist. Ideea că principiile matematice sunt principii ale tuturor lucrurilor existente, că aceste lucruri existente fiinţează prin imitarea numerelor, într-un răsturnat proces mimetic, aducea totul în dependenţă de postulatul originar, de o minte demiurgică postulatoare.

Se ajungea la un speculativism al cifrelor, care avea să fascineze lumea până târziu. Fapt este că prin matematizare şi-a relevat şi revelat pythagorismul toate virtuţile sale înnoitoare: inclusiv pe cele artistice sau favorabile artelor. Primul „estetician”, merită să reţinem, este şi se vrea un matematician pursânge; o joncţiune uitată de unii, dar pe care s-au arătat dornici s-o reafirme mulţi alţi cercetători. Pythagoreii au schimbat hotărât întrebarea cu privire la acel principiu originar din care provin şi prin care pot fi explicate toate. Ei au acoperit concretul prin abstract, au trecut de la individual la universal, de la real la ordonarea lui logică; ei s-au dovedit maeştri în analogii şi asociaţii, de la cifre, prin relaţii spaţiale, până la calităţi morale. Cifra ca prototip al realităţii a permis un spiritual (în ambele sensuri) joc secund cu realitatea, care nu avea cum să nu-şi deconspire şi valenţele artistice. Într-o liberă logică supraordonatoare, cantitativa aritmetică putea fi suplimentată cu o calitativă armonie.

Armonios se dovedeşte a fi triunghiul dreptunghic, figura preferată a lui Pythagoras. O figură descoperită de el în egalitatea dintre pătratul ipotenuzei şi suma pătratelor celor două catete. Armonioasă ajunge însă şi îmbogăţirea fantezistă a realului, precum în situaţia celor nouă corpuri cereşti cunoscute, cărora le adaugă, întru împlinirea decadei sacre, „*antihtonul*” (antipământul). Simbolizatoare, de început, mijloc şi sfârşit, e cifra trei, dar perfecţiunea însăşi o exprimă decada, sinteza pură a primelor numere, 1 + 2 + 3+ 4, omul are zece degete, corpul şi sufletul au zece temeiuri, ca şi cele zece principii împerecheate ale existenţei, tabelul

cuplurilor de fundamentale contrarii (după relatarea lui Aristotel): finitul şi infinitul, neperechea şi perechea, unul şi pluralitatea, dreapta şi stânga, masculin şi feminin, repaos şi mişcare, plan [drept] şi curb, lumină şi întuneric, bun şi rău, pătrat şi oblong. Universul, era limpede, trebuia să cuprindă tot zece astre, iar dacă nu toate erau observabile mai putea fi inventat unul, pentru ca teoria să fie cât mai „bine închegată”. La nevoie logica apelează la fantezie, se slujeşte de ea pentru deplina ei rigoare. Armonia, în detalii încă necunoscută, nu poate fi global postulată decât prin multă libertate de imaginaţie. La începuturi, rigoarea şi inventivitatea mai fac casă bună. Cum le-am putea delimita în cele dintâi raţionamente ale matematicii, în perfecţiunea de sine a numărului, în descoperirea numerelor iraţionale şi a infinitului mic?!

Unul dintre cele mai importante pasaje aristotelice despre învăţătura pythagorică a fost tradus în câteva variante româneşti: „cerul întreg este armonie şi număr”, „întregul Univers se reduce la număr şi armonie”, „întregul Univers se reduce la armonia numerelor”. Dincolo de orice minuţie filologică, gândul întemeierilor universale din „număr şi armonie” trebuia să producă „armonia numerelor”. Ca premisă, toate sunt număr, apoi numărul e ordonat de la unu la zece, împreună cu putinţa combinaţiilor şi permutaţiilor armonizatoare. În schema explicativă a lui Diogenes Laërtios, unitatea primordială naşte doimea dedublată, apoi multiplicitatea numerelor, apoi, succesiv, punctele, liniile, suprafeţele, volumele, apoi corpurile sensibile compuse din pământ, apă, aer, foc, în fine Cosmosul, Universul sferic şi însufleţit, acea raţională ordine universală în care toate se armonizează. Între Unu şi Cosmos mijlocitoare sunt numerele, printr-o permanentă diferenţiere şi integrare, multiplicare şi reunificare. Iar toată această arhitectonică universală, plină de rigoare şi de supleţe, de disciplină şi de mister, o ordine şi ordonare laolaltă ontologice şi axiologice, teleologice şi teologice, înfrăţite matematic şi poetic, sunt străjuite de armonia unităţilor contrastante şi a tensiunilor simetrice.

Întemeietorul raţionamentului matematic nu s-a sfiit să se proclame un potenţial arhitect al Universului. Între unitatea aritmetică şi unitatea

cosmologică o bună mijlocitoare s-a mai dovedit a fi şi muzica. Pythagoricii au ştiut să exprime prin numere modificările sunetelor şi proporţiile muzicale, au legat de relaţii aritmetice unisonul şi octava, cvinta, cvarta, terţa majoră şi minoră, sexta minoră şi majoră. Apoi au presupus nu numai proprietăţile numerelor, dar şi scările muzicale ca fiind extrapolabile asupra Cerului, asupra întocmirii Universului conceput ca sistem. Lauda cerului, cea mai frumoasă dintre suprafeţele plane, şi a sferei, cea mai frumoasă dintre figurile în spaţiu, predispuneau la această expansiune de „consonanţe" (*symphoniai*). Prin ea a fost descoperită „muzica sferelor" ca prezumţie încântătoare, imagine poetică la confluenţa arhitecturii cu muzica, obţinută graţie implicării muzicii în arhitectură, la scară cosmică. Teoria muzicală devenea astfel tributara astronomiei, care mai punea şi ea ştiinţa în slujba imaginaţiei.

Considerând ipoteza ca neadevărată, în *Despre cer*, Aristotel nu-i refuza totuşi lui Pythagoras „ingeniozitatea şi eleganţa". În *Prelegeri de istorie a filosofiei*, nici Hegel nu-i acorda vreun interes major, dar nu se putea totuşi abţine de a sublinia „caracterul grandios al acestei idei" – „o mare reprezentare a imaginaţiei". El este vădit mai preocupat de aceasta din urmă decât anticul predecesor, o amendează ştiinţific, dar continuă să se lase ispitit: „gândul unui sistem al edificiului lumii, al sistemului solar" îi apare naiv sub forma corului său armonic, dar totodată necesar în temeiul lui sistemic, un gând de fapt nedepăşit de către astronomia modernă.

Soarele, luna şi celelalte astre, rotindu-se pe orbita lor cu mare viteză, la distanţe aflate în aceleaşi raporturi cu intervalele de consonanţă, iscă, aşadar, ne relatează tot Stagiritul, „o rumoare de o intensitate neînchipuită", sunet armonios ce se află încă de la naştere în auzul nostru, simfonie ce răsună continuu în noi şi pe care, tocmai de aceea, nu o deosebim de tăcere şi nu o auzim. Simetria cifrelor, armonia cosmică îşi nasc propria complementaritate opusă, de aceea învăţământul pythagoric include la loc de cinste geometria şi muzica, sunt instruite figuri şi întruchipări, ritmuri şi armonii frumoase, dar iniţierea celui admis în confreria de la Crotona, ritualul punerii sale la încercare presupun şi o asumare voluntară a tăcerii, de cel

puţin doi până la îndeobşte cinci ani, exerciţiu de stăpânire a limbii şi de păstrare a secretului. În acest secret au continuat să fie învăluite multe practici iniţiatice ale asociaţiei care urmărea, observăm, şi o armonizare a ştiinţei cu magia, a cunoaşterii cu purificarea, a adevărului cu virtutea, care se fortifica într-un ideal de *kalokagathia* extrapolat de la universul mic al vieţii umane corporale şi sufleteşti până la Cosmosul înzestrat cu raţiune, moralitate şi frumuseţe.

Poate că vechiului pythagorism îi împrumuta atributele unei alcătuiri poematice şi această indistincţie a componentelor şi proiecţiilor, cu lăuntricele lor simetrii şi armonizările lor exterioare, această lunecare visătoare prin sferele vieţii locale ori globale, patronate de sfericitate, această căutare a consonanţei chiar în disonanţe, a acordurilor secrete dincolo de evidentele dezacorduri, a celor mai adânci şi mai înalte cu putinţă rime ale existenţei. O atare viziune nu putea să nu-şi caute sprijin într-o artă descoperită ca derivând din matematică, dar şi ca implicând etosul şi conducând spre purificare. Raportul se păstrează însă, ca într-o deducţie, între principiu şi exemplu. Căci principiul armoniei este contribuţia de căpetenie a şcolii pythagorice, pe oricâte reale ori fanteziste, imaginate ori imaginare exemple, muzică sau muzică a sferelor, s-ar baza el: armonia părţii în raport cu întregul şi armonia întregului, a unui întreg mic sau mare, mic şi mare, pulsând laolaltă, crescând şi descrescând organic, totul corelat în cerc şi sferă, în armonia numerelor, sunetului sau gândului integrator, armonie amestecată în toate, dornică să apropie, să înfrăţească, să omogenizeze, să implice tot omul în univers şi tot universul în om.

Pythagoras a fost un măiastru constructor de lume, un visător arhitect al cerului înstelat şi al legii morale prin care omul să se simtă demn de acel cer; sau a fost un la fel de înzestrat compozitor, înainte chiar de a fi fost cunoscută arta compoziţiei, lucrând la partitura unei simfonii fantastice învăluitoare a tot şi toate în consonanţele ei. Într-adevăr, pentru el Universul nu era nici neînfrânare, nici haos, ci Cosmos, adică ordine, armonie, prietenie, unire, dreptate şi înţelepciune, în care s-ar cuveni să trăiască zeii

şi oamenii, cerul şi pământul. Cum spune Platon în *Phaidon*: armonia pe care Pythagoras a atribuit-o întregii lumi inventate de el – „este ceva incorporal, nevăzut, preafrumos şi zeiesc într-o liră înstrunată”.

3

Fiinţa şi devenirea: Parmenides şi Heraclit

Istoria, cât de lămuritor ştie ea să-şi potrivească opuşii, în fapt şi în gând!

Heraclit şi Parmenides s-au născut în jurul aceluiaşi an 540 înaintea erei noastre, ultimul poate ceva mai târziu, n-are importanţă deoarece au fost contemporani: înfloreau laolaltă – spune Diogenes Laërtios – în timpul celei de a 69-a Olimpiadă, la sfârşitul veacului al VI-lea. Iar distanţa dintre agitatul port Efes şi colonia mai calmă Elea, între apusul Asiei Mici şi malul occidental al Italiei de miazăzi conta prea puţin, de vreme ce lesne o acopereau atâţia corăbieri, şi de care cu atât mai puţin avea să se sinchisească gândul scrutător. Un gând al cărui încrucişat du-te-vino s-a şi păstrat prin prime enunţuri polemice: Heraclit îl atacă pe Pythagoras pentru lipsa procesualităţii în determinarea substanţei, Parmenides îl apostrofează pe Heraclit pentru rătăcirea de a socoti „că a exista şi a nu exista este acelaşi lucru şi că totodată nu este acelaşi lucru”, neghiobie faţă de care, neşovăitor, el însuşi va şti şi va afirma răspicat că „existentul este, iar nonexistentul nu este”.

Aceste rostiri au predeterminat albia raţiunii şi malurile între care ea nu mai conteneşte să se reaşeze; fiindcă devenirea şi fiinţa îi sunt de două milenii şi jumătate alternativa, şi îi vor fi şi de acum înainte, ca toate tensiunile şi rimele ce le sunt şi ne sunt proprii. O rimă tensionată, ţâşnirea concomitentă a lui Parmenides şi Heraclit, asemenea feţelor unui Ianus meditativ, ne străjuieşte destinul. Este un moment de cumpănă, cam la jumătatea drumului între mit şi ştiinţă, între Homer şi Aristotel. Şovăiala între extreme naşte şi frăţeasca lor legătură. Anaximandros a intuit logosul,

ca identitate dintre fiinţă şi gândire, dintre ontologie şi logică, Unul predispus a se diferenţia, dedubla, transforma. Pythagoras a intuit armonia acestei identităţi, o armonie cosmologică şi psihologică, matematică şi muzicală. Heraclit, urmaşul primilor ionieni, intuieşte logica dialectică; Parmenides, îndrăgostit de abstracţie, descoperă logica formală. Ei pot fi trataţi laolaltă, tocmai pentru că aparţin aceluiaşi moment de cumpănă. Parmenides e mai „nou”, el anume îi va obseda pe Empedocles, Anaxagoras, Democrit, Platon, Aristotel; mai „vechiul” Heraclit îl prevesteşte, ameţitor, pe Hegel.

În eseul său de tinereţe, neterminat, *Filosofia în epoca tragică a grecilor*, Nietzsche va evidenţia, la Heraclit, „percepţia sa estetică fundamentală despre jocul lumii”, iar la Parmenides, „teribila energie a năzuinţei către *certitudine*”. Întrebat pentru ce nu e focul întotdeauna foc, pentru ce este ba apă, ba pământ, Heraclit ar răspunde: aşa este jocul, nu-l luaţi chiar atât de în serios – căci gânditorul se apleacă asupra lumii ca un artist asupra operei în curs de elaborare. Într-o vreme în care se gândea încă mitic şi într-un înalt grad mişcător-fantastic, lumea lui Parmenides e fără miros, culoare, suflet, formă, din ea lipsesc sângele, religiozitatea, căldura etică, ea este o existenţă rotundă, masivă şi nemişcată, care trebuie să se identifice cu gândirea, unindu-se în acelaşi rezultat abstract-schematic, „întru înfricoşarea fanteziei de tot felul”.

Nietzsche are şi nu are dreptate, precum atâţia care i-au opus pe cei doi. Dincolo de diferenţele specifice, gândul amândurora e jucăuş, are certitudini suple, abstracţiile li se răsfrâng în nuanţe, ei tind prin finitudini către infinitate, îşi susţin conceptele în chip metaforic, ideile şi le întrupează, vor să-şi reprezinte nereprezentabilul. Ca şi predecesorii, ei gândesc natura – dar o natură mereu însufleţită. Obsesia lor e Cosmosul, gândit şi imaginat, riguros şi fantezist, un nesfârşit câmp de experienţă şi, totodată, acea retortă magică în care se topesc împreunate multă obiectivitate cu multă subiectivitate, se unesc natura din afară cu natura din noi, stihiile şi gândul, sufletul şi divinitatea. Cosmosul şi ideea, lumea şi raţiunea alcătuiesc un tot. De aici miraculoasa întâlnire: Parmenides,

logicianul inflexibil, îşi enunţă conceptele în versuri (cum va proceda şi Empedocles), în metafore şi figuri de stil, într-o încântătoare formă poetică; dovadă că simbioza semantică şi impactul dintre extreme continuă să fie cu putinţă chiar şi la acest nivel de severitate, nicicând până atunci atins şi derutându-i pe contemporani. Cât priveşte deruta pe care a provocat-o printre urmaşii săi imediaţi jucăuşul şi „obscurul” Heraclit, ea avea să fie răscumpărată şi răzbunată prin valorificarea lui târzie şi plenară de către unii dintre cei mai riguroşi logicieni, tocmai datorită cărora se vor suda noi legături reciproce dintre filosofie şi ştiinţă.

Din poemul filosofic al lui Parmenides s-au păstrat cam 120 de versuri; din opera lui Heraclit ne-au rămas cam 130 de texte scurte. Istoria a rânduit ca până şi numărul fragmentelor care au supravieţuit distrugerilor să fie aproape identic. Lucian Blaga întrezăreşte o înaltă înţelepciune a istoriei în conservarea câtorva doar mădulare risipite, prin care transpare totalitatea filosofiei lui Heraclit, a căror exprimare fragmentară, aforistică, gnomică, le sporeşte, probabil, sugestivitatea. Putem extinde ipoteza şi asupra lui Parmenides. Absenţele oferă un relief suplimentar prezenţelor, ca lipsa braţelor –Venerei din Milo.

Parmenides din gravura anonimă, păstrată în cabinetul de stampe al Bibliotecii Naţionale de la Paris, seamănă surprinzător cu un italian de vârstă mijlocie din vremea Renaşterii timpurii, dăruit aventurilor. Bustul lui Heraclit, descoperit la Herculanum şi păstrat la Muzeul Naţional din Neapole (nu departe de oraşul oponentului său), înfăţişează, în schimb, un înţelept mai vârstnic, din stirpea celor pe care ne-am obişnuit să-i asociem filosofiei antice elene. Nu ştim cine şi când şi i-a imaginat astfel.

Parmenides a fost promotorul celei mai severe construcţii de idei a vremii sale, în nimic altceva încrezător decât în severa construcţie de idei. El este părintele logicii inflexibile, adeptul raţiunii incoruptibile, părtaşul absolut al intelectului absolutizat. Marea lui pasiune e gândirea logică, idealitatea ei nefisurată, splendida ei tautologie lăuntrică. Idolii, pe care cu extremă intransigenţă a dorit să-i dărâme de pe soclul pe care aceştia îl uzurpaseră, au fost simţul, simţul comun, aparenţa, părerea unanim

acceptată, cele văzute şi auzite, încrederea în evidenţa părelnică. Nu pentru că simţurile nu ar fi avut o realitate a lor, ci fiindcă pretenţia la domnie nu putea emana decât de la raţiune şi numai de la raţiune, cea de deasupra (sau din adâncul) lor şi dincolo de ele, potrivit primei gnoseologii de care dispunem, una consecvent şi terorizant raţionalistă. Gnoseologia e ontologie şi (de ce nu?) psihologie. Principiul identităţii tautologice este şi al fiinţei, şi al gândirii, al unei fiinţe adecvat gândite, dar şi adecvată gândirii. Parmenides e gânditorul care desfide aparenţa şi introduce esenţa, ca sinonimă adevărului, precum şi sufletului, abstracţiei maximal generalizatoare, adică însuşi gândului despre esenţă. La antipodul părerilor muritorilor, Parmenides urmăreşte (potrivit mijlocirii lui Sextus Empiricus) „*sufletul neînfricat al adevărului lesne de crezut*, adică altarul nezdruncinat al ştiinţei” sau, precum în chemarea atât de patetică în raţionalismul ei: „Cuvine-se acum să cunoşti totul, şi sufletul neînfricat al bine-rotunjitului Adevăr […]”.

În căutarea principiului unitar, prin care să fie exprimată şi explicată întreaga natură, ionienii au conchis că toate sunt „apă”, „*apeiron*”, „aer”, iar Pythagoras – că toate sunt „număr”. Drumul ducea către logos, ideea se desprindea de suportul ei particular, abstractul se purifica de concretitudine. O înaltă cucerire a fost „*apeiron*”-ul lui Anaximandros, de la care o evidenţă conducea către eleaţi, iar alta – către Heraclit. Un nou nivel decisiv de abstracţie, o esenţializare ontologică şi logică fără precedent şi greu de egalat a constituit-o „fiinţa” lui Parmenides: ceea ce este – există, fiinţează, persistă. De la accidentalul, totuşi mereu mai încărcat de semnificaţii, s-a ajuns la sensul liber şi concentrat al lui „este”, prim şi ultim verb conceput de-acum în stare pură, adică substantivată şi substantivală. Apare acest strălucitor *a fi*, conceput ca *fiinţă*, ca Totul de tot plin de fiinţă şi ca plin de fiinţă gândit, identic obiect şi subiect, real şi raţional, lucru inteligibil şi gând inteligent, necesitate şi idee necesară. Ne întâmpină un reducţionist radical, maximalist, în care *Totul* înghite tot, în care *Unul* suprimă, prin asimilare, propria multiplicitate, în care *fiindul*, *fiinţa*, se detaşează de toate *fiindele*, *fiinţările*, şi li se substituie, integrându-le pluralitatea în propria-i

singularitate, în care asupra înseşi atributelor sale adevărate triumfă „sufletul neînfricat al bine-ro-tunjitului Adevăr”.

Totul e Unu, învaţă Parmenides, Univers sferic şi increat, nemişcat, nenăscut şi nepieritor, real nezdruncinat şi adevăr de nezdruncinat, Cosmos omogen şi nefisurabil. Cum am zice, modernizând, existentul e chiar esenţa, deocamdată mai degrabă prin negaţii aproximat, prin înlăturarea a ceea ce nu ar putea fi. Numai esenţa e demnă (demnul) de cunoscut, esenţa reală e şi esenţa ideală, esenţa cunoaşterii, raţiunea nepieritoare, nepieritoare prin perfecta sa echivalenţă logică şi tautologică, A = A. Un înalt patos străbate aceste rostiri în absolut, substituibile şi echivalente, într-o nuditate a rostirii care însă nu se poate dispensa, nici chiar la Parmenides, de înveşmântarea metaforică. Nemărginirea lui Unu–Tot şi a fiinţei opusă nefiinţei se converteşte curând într-o mărginire a corporalităţii opusă vidului. Existentul abstract cere sprijinul existenţei concrete, a cărei sfericitate e limitată. Parmenides-poetul îl trădează şi îl completează pe Parmenides-filosoful, invocând ideea ca bine-rotunjită şi, pe lângă ea, ca bine-rotunjită corporalitate; se îndepărtează de particular şi îl recucereşte când, dintre însemnele pământene, alege tocmai focul. Dacă se cuvine să ne desprindem de sensibil (de fiinţarea aparentă), la fel sau aproape la fel trebuie să putem transcende pământul, care e materie inertă, îndreptându-ne către focul care îi este cauză, agent, principiu creator – căci foc este şi cerul, şi sufletul, şi, până la urmă, Cosmosul întreg din afară şi dinăuntru.

Cine însă a descris lumea (potrivit lui Clemens din Alexandria) ca „un foc veşnic viu, care după măsură se aprinde şi după măsură se stinge”, toate alcătuindu-se şi risipindu-se, prin logos, în focul născător, de ordine universală? Heraclit, desigur. După apă, aer sau pământ, iată cum ambii combatanţi ajung să gândească focul ca întruchipare a lumii necesare şi a ordinii întru logos, ca o corporalitate superior însufleţită de propria sa forţă mistuitoare şi instauratoare. Iar dacă, la Heraclit, acest veşnic foc viu este şi cauza, şi efectul schimbării a toate în contrarii, potrivit cu propria-i natură mişcătoare, cu mişcarea proprie înseşi naturii lui – am putea bănui, pornind chiar de la alegerea aceluiaşi însemn dinamic, şi în cazul imobilismului

eleat, o putinţă de lăuntrică răsucire a fiinţei în nemărturisita şi neagreata devenire…

La Parmenides, părintele sistemului de gândire eleat, existentul care există, fiindul care fiinţează, a substantivat orice verb. La Heraclit, facerea se face, şi astfel orice substantiv devine verb. O fiinţare *fiinţează*, o alta se *înfiinţează*. A se înfiinţa nu echivalează cu a nu fiinţa, iată şi motivul pentru care ideea de a nu ne putea cufunda de două ori în acelaşi râu nu o considerăm relativistă, ci dialectică. Heraclit crede şi el în unitate, dar o ştie contradictorie. *Unitatea este contradicţia*, iată enunţul său principal, de o frapantă originalitate. Abia acum îşi deconspiră „este” calitatea sa de verb, drept care se şi poate transforma în „nu este”. Pentru Heraclit „nu este” îşi menţine realitatea, pe care şi-o pierde la Parmenides. Să fie părelnicul un alt real, sau lipsa realului? Aparenţa neagă sau completează esenţa? Parmenides pune nefiinţa între paranteze, nimic în afara fiinţei nu-l preocupă. Heraclit naşte fiinţa din nefiinţă şi produce nefiinţa din fiinţă, pentru el una fiinţează prin cealaltă, într-o devenire veşnic vie. Punerea între paranteze poate să însemne fie o inexistenţă, fie o existenţă inferioară. Parmenides pare a şovăi între părelnicul imposibil şi părelnicul real demn de dispreţ. Şi el trasează două şiruri de calităţi ori însemne: foc-luminos-cald-fin-uşor şi pământ-întunecat-rece-dens-greu, şirul din urmă e de fapt nefiinţa, căreia se cuvine să-i preferăm şirul dintâi: fiinţa. În locul acestui *sau* Heraclit pune un hotărât *şi*.

Focul e „incendiul universal” (îi rezumă formula atât Aristotel, cât şi Clemens din Alexandria), necreat, nepieritor, dar născător al creaţiei, adică şi al pieirii. Din foc provine totul, întregul născut-nenăscut, muritor-nemuritor, divizat-nedivizat, de fapt întregul şi neîntregul, concordantul şi discordantul, consonanţa şi disonanţa, viaţa şi moartea, veghea şi somnul, tinereţea şi bătrâneţea, ziua şi noaptea, războiul şi pacea, săturarea şi foamea, caldul şi recele, umedul şi uscatul, suişul şi coborâşul, drumul drept şi drumul sinuos, tensiunea şi armonia, oamenii „nemuritori-muritori, muritori-nemuritori” (cf. Hippolytos din Roma), care „suntem şi nu suntem” (cf. Heracleitos), născuţi din necesitate şi din luptă, precum şi toate

celelalte, „din toate unu şi din unu toate” (cf. Pseudo-Aristotel). Parmenides vrea să vadă „lucrurile inteligibile” (cf. Clement), doar cu gândul, Heraclit vrea să ajungă la adevăr dând ascultare „naturii lucrurilor” (cf. Stobaios). Efortul lor ar fi identic, dacă înseşi „lucrurile” n-ar fi diferit concepute. Amândoi ştiu că acestora le place să rămână ascunse vederii şi să fie inteligibile numai prin gând. Dar natura lor tainică şi miraculoasă unul o gândeşte monolitic, celălalt – în lăuntrică sfâşiere, într-o tensionată armonie, pe care i-o asigură săgeţii şi arcul rigid, şi lira încordată. Sfera i-a fost lui Parmenides pe plac tocmai pentru că e bine-rotunjită. „Calea şurubului de la piuă, totodată dreaptă şi răsucită” (cf. Hyppolitos) îl fascinează pe Heraclit. Ea prevesteşte spirala hegeliană, deschisă şi ascendentă, dar o prevesteşte în limitele acelei incipiente deschideri închise, în care spirala redevine o altă sferă, iar tensiunea – născătoare tot de armonii. În punctul final, bine-rotunjitor, al devenirii, Heraclit îi întinde lui Parmenides dreapta împăcării; fiindcă, sub cerul albastru al Eladei – „Cele opuse se acordă şi din cele discordante rezultă cea mai frumoasă armonie […]” (cf. Aristotel). Un enunţ care îndreptăţeşte arta, ca şi o teorie aplicabilă artei sau unei lumi „artistic” rânduite, atât la Pythagoras, ca şi la Heraclit, acesta din urmă invocând, în speţă, armonia frumoasă rezultată din amestecul culorilor în pictură, contopirea vocilor în muzică şi îmbinarea vocalelor şi consoanelor în arta scrisului…

Devenirea lui Heraclit se aşază într-o fiinţare eleată. Dar nu este oare şi inversul posibil? Nu predispune oare acelaşi cer surâzător, şi la mişcare? Iar mişcarea nu se produce în virtutea câte unui scenariu dramatic? „Non-contradictoriul” Parmenides a trebuit să pornească de la contradicţii: între sensibil şi inteligibil, datul empiric şi raţiunea, simţul comun şi legea. O fină dinamică a trebuit să fie pusă în funcţiune pentru a obţine nemişcarea realului şi a gândului. În timp ce adâncul era absolutizat, devenea imposibil să fie cu totul extirpate suprafeţele, cele care se lăsau pipăite, văzute şi auzite. Din neostoita lui sete de perfecţiune incandescentă, şlefuind „brâncuşian” sfera cât mai rotundă cu putinţă, Parmenides nu a putut eluda nici pământul şi nici pământescul, părelnic şi înşelător – atât de adevărat

chiar în înşelătoriile lui, ar fi spus Heraclit, atât de plin de foc tainic chiar în vizibilele sale apariţii greoaie. Fiinţei, „de i-ar lipsi ceva, i-ar lipsi totul”, ne învaţă Parmenides, cu intransigenţa atâtor ulterioare opţiuni între „tot” şi „nimic”. Dar această incoruptibilitate a întregului şi înrădăcinarea în absolut a toate cele alcătuitoare nu constituie oare o ascunsă validare a unităţii contrariilor, a unităţii care îşi depăşeşte contrariile, totodată însă, spre a le putea depăşi, mai şi recunoscându-le?! Parmenides refuză, ca fiind vorbe goale, „naşterea şi moartea, a fi şi a nu fi, schimbarea locului ori a strălucitoarelor culori”. Acest refuz însuşi oare nu ia însă act de ele ca de nişte îngemănate premise ale fiinţării? Negate cu violenţă, nu transpar oare dedublările chiar în unicul nededublabil? Inteligibilul nu presupune sensibilul prin chiar oroarea resimţită faţă de acesta? Sfera nu e obţinută prin eliminarea colţurilor? Logica pură nu a fost şi ea decantată din strălucitoarele culori, fie şi printr-o purificare dusă şi condusă până la eliminarea lor?!

Toate acestea ar fi rămas, poate, presupuneri demne de a fi privite cu suspiciune şi virtutalităţi cu împlinire incertă, dacă Zenon din Elea nu şi-ar fi formulat *aporiile*. Elevii îşi explică maeştrii. Contrariile ascunse la Parmenides în monolitismul gândului pur le-a deconspirat discipolul, prin celebrele sale patru moduri de infirmare a unei mişcări între timp confirmate, confirmate fie şi numai la nivelul unei existenţe senzoriale, fenomenale, părelnice. Zenon urmărea discreditarea mişcării receptate la un prim nivel, de dragul unei nemişcări instituite la un nivel mai ascuns şi mai adevărat. Între timp însă dialectica biruia prin opoziţia dintre gândire şi sensibilitate, prin recunoaşterea părelniciei mişcării la nivel senzorial, prin putinţa de a gândi la modul real această părelnică mişcare, antinomia existenţei şi inexistenţei sale. Un indiciu al instituirii dialecticii chiar în miezul negărilor ei eleate o furnizează şi dificultatea de a ne convinge că Ahile nu poate ajunge din urmă broasca ţestoasă, că săgeata ce pare a se afla în zbor se află de fapt în repaus. Şi nu este semnificativă invocarea, din nou, a săgeţii, a săgeţii care ţâşneşte heraclitian din împreunarea rigidităţii arcului şi a încordării lirei?! Cât priveşte victoria pe care simţul comun i-o

atribuia lui Ahile, ea echivala – simbolic – cu victoria omului. Simţul comun era naiv şi înţelept, anterior şi ulterior logicii excesiv formalizate; era temeiul prim, dacă nu chiar garantul ultim, pentru o raţiune aflată în vioiciunea ei dincolo de intelectul prea abstract; care intelect nu era nici el doar abstract, dacă geometria lui mai era şi multicoloră.

Aceloraşi patetice încordări le este îndatorată gândirea, şi atunci când refuză, şi atunci când admite „strălucitoarele culori”. Calea ei regală duce de la strălucirea sensibilă la cea inteligibilă, la însăşi strălucirea raţiunii. Această din urmă strălucire este esenţială, şi când imobilizează esenţele, şi când le mobilizează pentru desfăşurări creatoare proprii. În lupta lor dreaptă, Heraclit şi Parmenides nu ar mai trebui despărţiţi. Căci ei sunt totodată şi armonia, Dublul care străjuieşte de două milenii şi jumătate omenirea cunoscătoare şi (în ambele sensuri) recunoscătoare. A spune că ne mişcăm întru (nu doar între) Parmenides şi Heraclit sau că prin ei ne statornicim fiinţa şi fiinţarea – e totuna. Dialectica e însăşi coexistenţa lor. O dialectică mereu generatoare de câte o unică existenţă. Existentul e chiar urma săgeţii în zbor.

4

Construcţii: Empedocles şi Anaxagoras

Pe ei doi pot de asemenea să-i prezint împreună; de astă dată, în temeiul unor similitudini de viaţă şi gândire. E drept că şi ei s-au născut la extremităţile din vest şi din est ale Mediteranei elene: Empedocles, în Sicilia, provenind – precum zicerea poetică a lui Lucretius – „Din Agrigent, ce l-a născut ostrovul / Cel cu trei colţuri…”, oraşul cu o populaţie de cel puţin două sute de mii de locuitori, ulterior presupusă a fi ajuns la de patru ori pe atâta; Anaxagoras – în Klazomene, aşezare pe ţărmul Asiei Mici, mai la miazănoapte şi decât Miletul, şi decât Efesul.

Empedocles a fost – se pare – discipolul lui Pythagoras, apoi eliminat din secta adepţilor acestuia; Anaxagoras, în schimb – pentru a reveni întru

târziu la origini şi a rotunji întregul cerc „preclasic” –, discipol al milesianului Anaximenes. Amândoi au receptat influenţa decisivă a eleaţilor (a lui Xenofan? Parmenides? Zenon?), încercând totodată să împace existentul impunător cu varietatea devenirii sale, să le împace măcar prin prisma unei asocieri mecanice. De aceea, amândoi au trebuit să integreze Multiplul în Unu, dar să şi ia act de mecanicele lor contrarietăţi; drept care, ele li s-au insinuat şi în biografii.

Empedocles se comporta ca un zeu pogorât printre pământeni, purta veşminte de purpură prinse în centură de aur. Descins dintr-o familie ilustră, a refuzat titlul de basileu („Aceasta nu-i o vreme pentru regi!”, vorba lui Hölderlin); şi, deşi democrat din convingere, şi-a ales totuşi – se povesteşte – un sfârşit care să-l singularizeze şi să-l ridice mai presus de toţi, aruncându-se în craterul clocotitor al Etnei, de unde una din sandalele sale ar fi fost, chipurile, vestitor retrocedată de flăcări: „Vrând să treacă drept zeu, a sărit în Etna aprinsă”, îi rezumă sinuciderea Horaţiu.

Anaxagoras, primul filosof ionian instalat la Atena, a fost dascălul lui Pericle, la a cărui desăvârşită armonie spirituală se spune că ar fi contribuit decisiv. Prietenia cu Pericle a sporit însă necazurile abătute asupra lui. Din cauza a ceea ce azi am numi nonconformism, pentru impietatea manifestată faţă de zei şi pentru a fi numit soarele „o massă incandescentă” (citim în *Scholiile la Pindar*), a fost aruncat în închisoare dar, la intervenţia aceluiaşi Pericle, judecătorii s-au mulţumit să-l ostracizeze; după care, acest predecesor al lui Socrate, cu o soartă totuşi mai blândă, şi-a găsit sfârşitul în exilul său de la Lampsakos.

Aristotel spune că Anaxagoras îi este lui Empedocles anterior ca vârstă, dar ulterior ca elaborări. Ei trăiesc în aceeaşi epocă, de la începutul până către ultima treime a secolului al cincilea înaintea erei noastre. Empedocles e autorul sigur al celor două poeme, *Despre natură* şi *Purificări*, din care au supravieţuit vicisitudinilor istoriei un număr relativ mare de versuri, 400 şi, respectiv, 120. Din singura lucrare a lui Anaxagoras, cu acelaşi titlu convenţional, *Despre natură*, s-a păstrat mai puţin, întrucâtva compensat prin atenţia deosebită ce i-a fost acordată de către comentatori iluştri.

Sextus Empiricus l-a venerat ca pe „cel mai mare filosof al naturii”. Relaţia dintre această calitate a sa şi cea de poet constructor al lumii este una introvertită, deşi nu mai puţin fascinantă. La Empedocles exteriorizarea, limpede pentru oricine, are loc şi prin dedublarea sa într-un naturalist preocupat de ontologie şi într-un fantast al transmigraţiei sufletelor, ca şi, în ambele ipostaze, prin măiestrita folosire a versurilor. Pe exegeţi, începând cu cei antici, i-a intrigat raportul celor două activităţi distincte sau aparent polare, întrebându-se căreia dintre ele să-i acorde prioritate şi în ce fel să le restabilească unitatea izvorâtă din paternitatea aceluiaşi autor. Empedocles se comportă ca filosof naturalist (pseudonaturalist, eventual) şi în lumea sa de vis şi basm, după cum învăluie într-o atmosferă mitică până şi cele mai riguroase căutări ale sale din domeniul fizicii. Descriindu-i preparativele pentru moartea-i prezumtivă, Hölderlin i-a intuit unitatea în dualitate, „discipolul Naturii” şi nu altcineva este pateticul bard al dreptăţii şi egalităţii, un temperament romantic al convingerilor sale clasice: „Şi oare eu am auzit / Străvechea armonie, o , Natură / Fără de margini?”; „Voi dăruiţi-vă Naturii, oameni, / Mai înainte de a vă lua ea însăşi!” (trad. Ştefan Aug. Doinaş). Natura ca temei şi garant pentru expansiunea personalităţii rămâne şi crezul lui Anaxagoras, născut pentru a străbate „ordinea cerească până la limita sa” (cf. Diogenes Laërtios), recunoscând cerul ca adevărata sa „patrie” şi care – aşa cum va nota elevul său Euripide: „Contemplă ordinea naturii celei fără de moarte, din ce e alcătuită, în ce fel şi în ce măsură” (cf. Aristotel).

Fixate în versuri sau în proză, cu mai accentuate sau mai estompate reminiscenţe mitologice, căutările paralele pe care le-au desfăşurat aceşti doi contemporani, paralele în cadrul creaţiei aceluiaşi ori între creaţiile amândurora, sunt marcate printr-un patos identic, acela al cunoaşterii şi al ştiinţei, al unei ştiinţe dornică de atâta exactitate încât nu se mai încrede decât în mecanica materiei. Empedocles şi Anaxagoras fac trecerea de la „preclasic” la „clasic” nu altfel decât prin augmentarea spiritului ştiinţific, care îşi va serba curând triumful în atomismul lui Democrit.

Am fi, desigur, în drept să ne întrebăm cât de departe se putea ajunge pe această cale, a rigorii experimentale, fără dezmembrarea, voite sau involuntare, şi a imaginii de ansamblu a poeziei sale? Analitica observaţiei şi a experimentului creşte ca pondere pe parcursul secolului al cincilea. Empedocles este un amator al multor „profesii”: fizice, chimice, biologice, medicale, tehnice; el încearcă să explice şi conservarea materiei, şi atracţia dintre corpuri, mecanica lor internă şi asocierea lor de ordin „chimic”, viteza calculabilă a luminii solare, specificul simţurilor şi al organelor de simţ, temeiurile sănătăţii şi bolii, naşterii şi morţii; el este celebrat pentru a fi readus în simţiri o femeie ce părea moartă şi pentru a fi asanat apele din regiunea Agrigentului, fiind poreclit şi „Opritorul vânturilor”. Anaxagoras nu rămâne nici el mai prejos în studiile sale particulare şi aplicate. El prezice căderea unei pietre din văzduh, desenează, în închisoare, cvadratura cercului, caută pricina vânturilor, a cutremurelor şi a altor mişcări telurice, studiază percepţiile prin simţuri şi senzaţiile de durere care le-ar putea însoţi, consideră că datorită mâinilor sale omul este cea mai inteligentă vieţuitoare etc. O asemenea dispersare a interesului (ştiinţific ca structură, chiar dacă, pentru urmaşi, cu o natură pre- sau pseudo-ştiinţifică) ar putea cu timpul să producă o „pozitivare” din care să dispară însufleţirea poetică sau, în extrem, şi generalizarea filosofică. Epocilor de glorie ale gândirii sintetizatoare, împreună cu atmosfera ori coloratura lor artistică, n-avea în orice caz cum să le dăuneze o aplecare concomitentă mai atentă asupra materiei şi mişcării în manifestările lor distincte. Dimpotrivă, înţelegerea globală mai beneficia din plin de pe urma înţelegerilor locale, până şi a celor pline de neînţelegeri.

Empedocles e fizician-poet, autor al unui „poem al naturii”, asemenea celui pe care îl va elabora Lucretius. El e indiscutabil poet în multe din versurile sale răzleţe, când îi desfide pe cei „Care văd doar puţin din Întregul (cel veşnic şi) mare”; sau când spune într-un vers de o frapantă modernitate (receptată, în orice caz, astfel prin retroversiunea experienţelor poetice moderne): „[Luna] lumină străină răsfrânge în cerc peste glie”. Dar e neîndoielnic poet şi atunci când îşi vesteşte filosofia: „Află deci mai întâi

a tuturor patru principii: / Zeus cel luminos şi Hera, izvod de viaţă, / şi Aidoneus şi Nestis, ce udă cu lacrimi izvorul / Înlăcrimat al bieţilor oameni”. În veşminte mitologice, este vorba despre cele patru rădăcini (*rizòmata*), focul, pământul, aerul şi apa, principii originare, imuabile, nesusceptibile de transformări, veşnic dăinuitoare, din al căror amestec şi disociere se nasc lucrurile toate. Celor îndeobşte invocate de predecesori, apei, aerului şi focului, li se adaugă acum pământul; aceste patru elemente sunt eleat imobilizate, combinaţiile lor nu pot produce decât o multiplicitate iluzorie (care îşi va regăsi realitatea calitativă la Anaxagoras).

Cum să ajungi însă chiar şi la această asociere-disociere a ceea ce îşi e doar sieşi fidel şi suficient? Prin mişcare, desigur, care, în raport cu o iniţială materialitate nemişcată, aflată în indistincţia ei sferic totală, nu poate veni decât din afară, asemenea unui prim „bobârnac”. Forţa lui Empedocles se vădeşte mai puţin viguroasă în descrierea celor patru materii de bază decât în a celor două impulsuri formatoare, deoarece, aristotelic modernizând situaţia, „forma” ajunge şi aici să domine „materia”, forma care se vădeşte nu chiar lăuntric dedublată în contrarii, dar oricum segmentată în două, cu semnul plus şi semnul minus, „iubirea” şi „ura”, izolate de materie dar aflate la temeiul mişcării acesteia. „Dublă e naşterea celor ce mor şi dublă pieirea, // Căci ce-i născut prin unirea elementelor toate şi piere / După ce creşte, iar se desface prin dezbinare. / Schimbul acesta continuu n-are sfârşit niciodată […].” Din Unul apar multe şi din multe reapare Unul. „Sfera rotundă era peste tot egală cu sine” la începuturi, după care ea a fost zguduită de „vrajbă”, întregul s-a risipit prin „ura” lui *Neikos* şi s-a reunificat prin „dragostea” *Philiei* (a lui *Philotes*). Aşa apar toate lucrurile, oamenii şi speciile de animale, prin dezbinare şi unire; numai că între prima şi ultima unire pare în prezent să precumpănească anume dezbinarea. Empedocles, notează Aristotel, „conferă o forţă poetică *Neikos*-ului şi *Philiei*”, poetizează prin ele materia inertă, o învie din somnul ei adânc şi o însufleţeşte pentru toate aventurile ei posibile. Empedocles nu se pricepe încă să sudeze materia şi mişcarea într-un întreg. De vină sunt şi piedicile pe care detaliile ştiinţific observabile

încep să le pună privirii de ansamblu asupra Universului în devenire. Veşnica şi indistincta mişcare a lui Heraclit a fost oprită în loc de eleaţi, ceea ce se înfăţişa privirii minţii se cuvenea acum pătruns cu grijă, dar, faţă în faţă cu multele lucruri, din ce în ce mai precis conturate şi conturabile, de unde să iei impulsul?! Nu-ţi rămânea decât să-l împrumuţi, asemenea unui motor, care să pornească tot restul. Un impuls în doi timpi, amestecând contrariile – arată Platon – „la întâmplare după legile necesităţii”, ceea ce e spus paradoxal dar corect, întrucât şi între perfect necesarul început şi perfect întâmplătoarele urmări se menţine o relaţie mecanică.

Platon îi atribuie lui Empedocles îndemnul: „…Frumosul să-l spui şi de două ori, se cuvine”. Dar, în această transcripţie, frumosul începe să se exercite cu precădere în cadrul tragediei, deoarece s-ar părea că de o – şi pentru o – bună bucată de vreme, în lume s-a întronat anume *Neikos* – oricât de „Meşteşugit folosind Afrodita lipiciul iubirii”. Ţinem minte că în chiar enumerarea principiilor de bază venise vorba despre înlăcrimarea bieţilor oameni. „Smintitului Neikos” i se simte supus şi Empedocles, ca reprezentant al unei umanităţi ce nu se mai poate defini în afara smintelii: „O, sărmana speţă umană, cea plină de jale, / Din ce-nvrăjbiri şi ce gemete tu fiinţă luat-ai”.

În acest punct reies limpede motivele pentru care filosofia naturii se cuvenea suplimentată prin imaginea „purificărilor” fantastic imaginate. Dacă în lume nu există numai ordine şi frumuseţe, ci şi dezordine şi urâţenie, şi mai ales dacă, potrivit interpretării aristotelice, „prevalează Răul şi Urâţenia asupra Binelui şi Frumosului”, atunci se cuvine gândită – sau măcar visată – o cale de mântuire din acest infern pământesc, pe care oamenii înşişi l-au agravat şi-l agravează tot timpul. Şi ce altceva decât utopica de ieri „Vârstă de Aur”, cea dintr-un trecut paradisiac încă netulburat de învrăjbiri şi gemete, ar putea susţine utopia comportamentului moral de mâine? Empedocles ajunge la celebrarea lui Pythagoras şi la elaborarea unor precepte mistice proprii, vizând o însănătoşire fizică şi sufletească, morală şi spirituală a confraţilor săi: omul nu trebuie să ucidă animalele înrudite cu el în ciuda absenţei raţiunii (însă al cărui sediu la om

este tot sângele), nici carnea animalelor el nu trebuie să o mănânce, abţinându-se de la orice act de răutate etc.

Deşi descinzând din monolitismul ramurii italice a gândirii elene, Empedocles pare mai colorat, mai variat şi mai diversificat, şi decât predecesorii săi, şi decât ilustrul contemporan din răsărit. În această confruntare, el apare ca mai degrabă „pictural”, spre deosebire de „sculpturalul” sau „arhitecturalul” Anaxagoras, cel care cioplea din marmora spiritului său blocuri mari omogene – în consens cu felul de a fi al Atenei lui Pericle şi al lui Pericle însuşi. Ceea ce la Empedocles e mai dispersat, ca vers şi ca idee, e strâns de Anaxagoras într-o masivitate atât a expresiei, cât şi a ceea ce descrie ea, unitar şi unificator. Desigur, şi el păstrează dualitatea mecanică dintre elementele iniţiale şi impulsul care le pune în mişcare; dar, chiar prin reducerea componentelor acestei dualităţi, vădeşte un efort şi o capacitate mai mare de abstractizare – de astă dată tocmai pe temeiul concretitudinii din ce în ce mai în detalii observate.

Celor patru rădăcini ale lui Empedocles le iau locul *homoiomeriile*, care se subdivid în sămânţa calitativ distinctă a fiecărei alcătuiri, indiferent dacă mici sau mari, dar îşi menţin identitatea de principiu, şi ca termen real, şi ca termen unificator. Tot astfel, în locul celor două impulsuri apare unul singur, *Nous*, complex şi ambiguu în alcătuire, măcar prin caracterul său pe cât de material tot pe atât de spiritual, dar dispunând de acea omogenitate proprie care poate insufla o similară omogenitate tuturor celorlalte alcătuiri, prin excelenţă neomogene.

Philia şi *Neikos* au reprezentat contribuţia cea mai de seamă a lui Empedocles. La Anaxagoras, aceasta devine *Nous*, cu specificarea că, în ciuda unei relaţii nu suficient de organice, *Nous* nu poate fi izolat de *homoiomerii* fără riscul alterării fizicalismului klazomenianului devenit atenian. Dar nici împrejurarea că spiritualiştii moderni s-au lăsat fascinaţi cu deosebire de rolul miraculosului *Nous* nu are pentru ce estompa interesul pentru ineditul motor al acelor inedit imuabile şi imutabile corpuscule primare, în care am putea întrezări prefigurarea „atomilor” lui Democrit.

Anaxagoras însuşi a fost supranumit „*Nous*”. Pe urmele lui, Euripide a vestit că „*Nous* (spiritul nostru) este în fiecare din noi un zeu”. În primele fragmente ce ne-au rămas de la Anaxagoras şi în numeroasele comentarii pe care i le-au consacrat Platon, Aristotel şi alţii, e vorba însă şi de altceva decât de propriul nostru spirit, în orice caz de mult mai mult decât atât.

Să-l citez pe Lucreţiu: „Iată întâi ce se spune că-n corpuri «homeomerie»-i: / Oasele-s toate făcute din mici, din mărunte oscioare, / Carnea se naşte la rându-i din mici părticele de carne, / Sângele-şi ia fiinţare el însuşi din picuri de sânge / Care în strânsă unire s-adună grămadă-mpreună. / Aurul, el îl socoate făcut din fărâme de aur, / Mici bulgăraşi de ţărână întregul pământ îl încheagă, / Focul se face din focuri, iar apa din picuri de apă / Şi-n tot asemenea chip el socoate că-s toate-ntrupate. / Totuşi nici el nu primeşte că vidul se află în lucruri / Şi că-mpărţirii materiei sunt hotărâte şi margini” (trad. D. Murăraşu).

Până aici s-ar părea că avem de-a face cu un mod strict mecanic de a concepe materia, în care un şir nesfârşit adiţionat către mai mare sau scăzut către mai mic nu schimbă natura originară a lucrului, pe care doar îl combină şi-l desparte de alte elemente, şi ele neschimbătoare. Dar pentru ca eternul amestec al eternelor temeiuri să se preschimbe din potenţialitatea materiei în realitatea diversităţii calitative a lumii, mai era nevoie de acea forţă formatoare, cauză eficientă şi mobil capabil de a le smulge pe toate din nemişcare, o forţă născătoare prin separare şi rânduire. *Homoiomeriile* sunt „materia”, iar *Nous* – „cauza eficientă”. *Nous* este „creatorul lumii”, cel mai subtil, şi pur, şi plin de putere, care despre toate are cunoştinţă, dominându-le pe toate, câte au suflet, prin sufletul lui, el însuşi neamestecat, dar amestecându-le pe celelalte, el însuşi netulburat, dar impunându-le tulburarea, el însuşi imobil, dar provocându-le mişcarea.

„*Nous* e pricina frumosului şi a dreptăţii”, ca şi a opusului acestora, cauza primordială a tot ce necesită motivaţie exterioară, principiul atoateştiutor al ordinii, fundamentul regularităţilor de tot felul. El prefigurează legea logică a lucrurilor, necesitatea în virtutea căreia ele se aşază, pentru un timp, în felul lor anume. *Nous* este „un *deus ex machina*”,

chemat să imprime pasivităţii o primă activitate, tot printr-un „brânci” zeiesc, conceput însă mai degrabă fizic decât mitic; după care mişcarea nu se va mai opri, ci va continua în vecii vecilor, precum un *perpetuum mobile*. Odată mecanismul pus în funcţiune, el nu va mai sta în loc, va urma traiectoria necesarelor întâmplări ale mişcării, în care toate se tot adună şi se tot separă. Iar reunirea va fi îndeobşte numită „naştere”, iar despărţirea – „pieire”. Lui Anaxagoras nu-i convin însă aceste din urmă denumiri, gesticulatoare. Modificării organice el îi preferă modificarea anorganică, mai firească, mai simplă, care ar trebui, în cele din urmă, să-i convingă şi pe oameni că nici lor nu li se întâmplă nimic neobişnuit, decât doar că din propria lor variantă combinatorie ei trec într-o alta, supusă unei alte ordini şi altei dreptăţi imanente.

Ne amintim cum a fost Anaxagoras învinuit de a fi explicat soarele nu ca pe o divinitate, ci ca pe o massă incandescentă. La cel suspectat de necredinţă, infuziile mitologiei sunt mai puţine şi mai palide decât la Empedocles, zeilor străini de om el le preferă un spirit sieşi suficient, predispus la propria sa laică divinizare. Pentru el nu există decât materia ajunsă activă, care e şi spirit, materie însufleţită şi spiritualizată, despre sine ştiutoare şi pe sine înviorătoare. Dintotdeauna există şi *homoiomerii*, şi *Nous*, decât că unele sunt puse în mişcare de celălalt, de el separate şi readunate laolaltă: ca într-un imens mecanism reglat de un fel de „creier mecanic al lumii”, spune, în amplul său studiu istoric, profesorul Ion Banu. *Nous* generează dinamica acestui mecanism, o generează mecanic dar şi subtil, prin variante combinatorii. *Nous* este înţelepciunea materiei, mintea ei, păzitorul ei, stăpânitorul ei. El le-a orânduit pe toate, el a făcut ca toate să se împărtăşească din tot, iar totul – din toate. Prin el, „seminţele” se asociază în mari construcţii cu trup şi cu suflet. Postulărilor lui, Anaxagoras le împrumută monumentalitate, capacitatea edificării de la foarte mic la foarte mare, frenezia constructivă extinsă asupra întregului Univers, privit din punctul de vedere al cărămizilor sale componente şi al mortarului prin care ziditorul să lege foarte bine componentele între ele, pentru ca laolaltă să dăinuie cât vor dăinui, după care să se năruiască, dând prilej altor zidiri.

Filosofia în epoca tragică a grecilor, înaripatul amplu „fragment” nietzschean din 1873, e extins treptat de la întemeietorii ionieni, prin Heraclit şi Parmenides, oprindu-se mai în detalii şi cu deosebită veneraţie tocmai asupra lui Anaxagoras, în capitolele după care textul se şi întrerupe. Anaxagoras a suferit, spune comentatorul, influenţa evidentă a lui Parmenides, dar i s-a şi opus, nu fără sprijinul lui Heraclit. Din aparentă, mişcarea ajunge acum reală, fie şi numai sub forma reamestecării fără de sfârşit a corpurilor fără de număr: întocmai zarurilor neîncetat aruncate. Multitudinea şi mişcarea, excluse de Parmenides dintre cele indubitabile, se întorc şi îi rănesc pe adepţii lui, cu o rană pentru care nu se va mai găsi vreun leac. Prin primul său impuls, *Nous* împinge la rostogolire *homoiomerii*, această minunată fatalitate consfinţeşte legea, ordinea, frumuseţea. *Nous*, ca spirit pentru sine, ni se destăinuie acum în toate. Ni se destăinuie mai cu seamă în artă. „Spiritul lui Anaxagoras este artist, anume cel mai viguros geniu al mecanicii şi al artei construcţiei, făurind cu cele mai simple mijloace formele şi traiectoriile cele mai colosale, şi totodată o arhitectură mişcătoare, dar mereu din acel capriciu iraţional, care se află în profunzimea artistului.”

Nietzsche îl asociază pe Anaxagoras lui Phidias, construindu-şi Cosmosul ca pe un alt Parthenon; şi îl asociază lui Pericle, „cel mai mare anaxagorean”, care, în calitatea sa de omul cel mai puternic şi cel mai nobil al lumii, era tocmai „[…] abrevierea Cosmosului anaxagorean, chipul lui *Nous*, ce şi-a clădit lăcaşul cel mai frumos şi mai demn, şi totodată vizibila devenire omenească a nedeterminat-artisticei forţe constructoare-mişcătoare-separatoare-cuprinzătoare a spiritului”.

Empedocles a fost poet, Anaxagoras a devenit poet. Pe unul l-am putea bănui mai degrabă pictor, pe celălalt l-am identificat sculptor. Deosebirea o determină opţiunea mai accentuată pentru „chimie” sau pentru „fizică”, deşi ambele înţelese „mecanic”. Empedocles foloseşte veşminte mitice mai strălucitoare, Anaxagoras acordă precumpănire severităţii ştiinţifice. Din nou însă, la unul şi la celălalt, frumuseţii nu îi contravine rigoarea presupusă a gândului. Ea, frumuseţea, aparţine gândului, ca proprie valoare

şi virtute. Aşa s-a întâmplat şi la ceilalţi gânditori: frumuseţea nu s-a configurat numai pe măsura absenţei, dar şi, mai ales, pe măsura prezenţei logicii. Forma frumoasă este proprie gândului lucid. Aşa a ajuns spiritul să se mărturisească un măiastru constructor al propriilor edificii. Anaxagoras a fost contemporanul lui Pericle, Phidias, Sofocle, Euripide. Fiecare a trudit la câte un Parthenon al său.

„CLASICI”

Concomitenţele sporesc în segmentul „clasic” al elenităţii. În tovărăşia filosofilor sunt tot mai mulţi istorici, medici, matematicieni, astronomi, arhitecţi, sculptori, poeţi. Dacă fixăm ca punct de referinţă mijlocul veacului al V-lea, în deceniile care îl premerg sau îi urmează îşi desfăşoară activitatea Pericle, Herodot, Tucidide, Hippocratos din Chios sau Hippocratos din Cos, Miron, Polygnotos, Phidias, Mnesicles, Eschil, Pindar, Sofocle, Euripide, Aristofan. Oamenii de acţiune, cercetătorii şi artiştii chiar îi concurează pe cei ce meditează la sinteze şi sisteme. De altminteri, şi gânditorii se recunosc, concomitent, oameni de acţiune, cercetători şi artişti. Fie din cauza presiunii pe care o exercită asupra filosofilor vecini de mare notorietate, fie din pricina tranziţiei – pe care filosofii înşişi o ilustrează – între precursorii cu faimă mitică şi urmaşii cu realizări universale, încerci tentaţia să restrângi rolul respectivei filosofii, parcă mai limitat şi decât alte domenii „clasice”, şi decât prezenţele „preclasice” şi „postclasice” proprii.

Spre a nu nedreptăţi totuşi filosofia „clasică” elenă, va fi suficient să reamintesc ineditul obţinut, într-un plan meditativ general, de către atomişti şi sofişti. Le adaug pythagorismul din faza sa medie. În urma anonimatului autoimpus, pythagoricii se lasă mai greu disociaţi. Măcar pe Philolaos nu-l pot lăsa însă deoparte, chiar dacă ideile lui nu sunt cu precizie delimitabile de ale Maestrului. Oricum, joncţiunea dintre fazele „medii” şi „vechi” scoate în evidenţă propensiuni comune de tip artistic.

Urmăresc această consubstanţială tipologie – explicită ori implicată – în succinte referiri la gânditorii care încheie ciclul preplatonic, de până la

Socrate inclusiv.

5

Atomul: Democrit

„Fizicalismul” iniţiat încă de primii ionieni a fost dus până la capăt de către atomiştii Leucippos şi Democrit. Am putea imagina o revenire asupra mai demult intuitelor realităţi fizicale, la antipodul eleatismului. Accentul e binevenit, dar insuficient. Căci Democrit, mai cu seamă, „s-a gândit la toate”, ca înţelept „păstor de cuvinte” ce era. Născut în Abdera, în sudul Traciei, Democrit a călătorit mult şi a beneficiat de o neobişnuită longevitate, pe care legenda avea s-o extindă la peste o sută de ani. El a reuşit, în orice caz, să acumuleze cunoştinţe enciclopedice şi să compună variate scrieri de etică, fizică, astronomie, matematică, tehnică, literare, muzicale ş.a. – din care au supravieţuit puţine; din fericire mai extinse totuşi decât acea singură frază păstrată cu certitudine din Leucippos. La *Marea cosmologie* a lui Leucippos, Democrit pare să fi replicat cu *Mica cosmologie*. Cu patruzeci de ani mai tânăr decât Anaxagoras, el s-a identificat cu această compunere, pe care, pasămite, ar fi compus-o la 730 de ani după căderea Troiei.

Democrit a reprezentat, probabil, cel mai înalt nivel ştiinţific atins într-o fază preştiinţifică a gândirii. Sub acest raport, el inaugurează enciclopedismul ştiinţific al filosofiei aristotelice. Observaţiile şi cercetările lui, extinse până la opinii despre forma pământului, creşterea apelor Nilului, dezvoltarea plantelor sau coarnele cerbului, ne interesează prea puţin. Dar nici nu ne putem mulţumi cu opinia pe care ne-o mijloceşte Cicero, potrivit căreia modul de exprimare a lui Democrit – şi nu doar al lui Platon – „[…] chiar dacă nu este vers propriu-zis, totuşi, datorită faptului că apare plin de avânt şi foloseşte cele mai strălucite posibilităţi de expresie, poate mai repede să fie considerat drept «poezie» decât operele poeţilor comici”.

Nu stilul figurat, avut aici în vedere, ne poate convinge de valenţele „estetice” (atâtea câte vor fi existat) din concepţia lui Democrit – ci însuşi atomismul, de a cărui elaborare îi legăm în primul rând numele. Principiile atomiste le expusese încă Leucippos: existentul ca plinul, solidul, şi nonexistentul ca vidul, rarul; corpusculele indivizibile şi invizibile, care, într-o mulţime infinită, se află în mişcare veşnică, intră în coliziune, într-o unire născătoare şi o separare distrugătoare; întreg acest proces în care se nasc lumile: *„prin rupere din infinit,* multe corpuscule felurite ca formă se mişcă într-un *vid imens* şi, adunate la un loc, produc un unic vârtej cosmic […]” (cf. Diogenes Laërtios).

Viziunea pe care Democrit o desăvârşeşte are o indubitabilă grandoare. După ce totul e redus la „substanţa” minusculă, în număr infinit, din vârtejul ei veşnic, din ritmul agregării şi dispersării „formelor”, din necesitatea relaţiilor existentului cu nonexistentul e recompus întreg universul. Atomii se mişcă în vid şi se leagă în lucruri compuse, atomii compun focul, apa, aerul, pământul, dar şi culorile, gusturile, sufletele. Extrag un singur element din această mecanică, spre a sesiza transferul formei invizibile în formă vizibilă. Atomii n-au culoare, sunt incolori; dar configurarea lor produce o multitudine de culori. Elementarul invizibil naşte complicaţia (nu neapărat şi complexitatea) vizibilă.

De simplitatea simplificatoare a întemeierii materiale Democrit are nevoie pentru liniştirea sufletului uman. Prin acest reducţionism extrem, el pune bazele mulţumirii epicureice. Dar numai în ceea ce îi descoperă raţiunea are Democrit încredere. El este un „substanţialist” al realităţii fizicale, pe care o şi pune în mişcare, într-o mişcare gândită mecanic. Antieleat, se străduieşte şi el să pătrundă în adâncul unui adevăr invizibil. Legenda spune că singur şi-ar fi luat lumina ochilor, închizând ferestrele trădătoare ale simţurilor spre a reuşi o cât mai netulburată meditaţie. *Se non è vero, è bene trovato*. Întrebarea este dacă şi în ce măsură poate încheia un pact de neagresiune sau de întrajutorare această regresiune raţională până la infimi şi infiniţi atomi indivizibili – fie cu patetismul „poetic” inerent

acestui reducţionism, fie cu constructivismul „arhitectonic” al recompunerii universului?!

Democrit a crezut în flacăra poetică a talentului înnăscut, inspirat de un suflu divin. El i-a atribuit lui Homer *„o construcţie armonioasă din felurite cuvinte*”. Nu rezultă din cei mai feluriţi atomi, imaginaţi de el, o altă construcţie armonioasă? Oare acel „vârtej de forme”, real şi idealizat, nu se transferă din invizibil în vizibil, din incolor într-o coloratură proprie? „Dovada unui spirit divin înseamnă a gândi întotdeauna ceva frumos.” Cu „firea dumnezeiască” a lui Homer nu cuteza nici Democrit să se ia la întrecere; dar în ascuns năzuia să-şi dovedească harul de excepţie. Afundându-se în tainicele ascunzişuri ale materiei, el se străduia să gândească adevărul şi ca pe „ceva frumos”!

6

Kosmosul: Philolaos

Dacă în situaţia lui Democrit, o anume implicită prezenţă „estetică” trebuia probată în ciuda explicitei sale absenţe, aceeaşi demonstraţie e mult înlesnită în cazul gânditorilor pythagorici, în speţă şi mai cu seamă în cazul lui Philolaos.

Trec peste fazele şcolii şi generaţiile care o compun: scindarea în ritualiştii *akusmatici* şi „cercetătorii” *mathematici* (geometria, armonia, aritmetica, astronomia, în calitate de „mathemata”, vor alcătui medievalul *quadrivium*); ca şi peste multe alte componente, precum doctrina despre suflet, educaţie, sănătate, inclusiv semnificativa legătură a dietei cu muzica, a hranei – cu simetria frumoasă. Întreaga învăţătură „sălăşluieşte în lucrările bine făcute şi în cunoaşterea ştiinţelor”.

Asupra tuturor lucrurilor bine făcute şi a tuturor ştiinţelor cunoscătoare îşi pune amprenta Numărul, supremul semn însemnător – dovadă jurământul sacru pe sacrul *tetraktis* şi semnul de recunoaştere al *pentagramei*. Philolaos numeşte geometria începutul şi „metropola”

celorlalte ştiinţe, şi în accepţiunea unei dominatoare arhitectonici. Geometria patronează armonia necesităţii, armonioasa necesitate cu care se întâmplă în lume până şi lucrurile cereşti, divine, şi nu doar cele pământeşti, umane. Începutul a tot şi toate e Unul, monada, de la care apoi se ajunge la diadă, triadă, tetradă. Acestui şir îi corespunde un altul, format din punct, linie, suprafaţă (triunghiulară) şi solidul (piramidal). Pe de o parte, 1 + 2 + 3 + 4 dau numărul perfect, desăvârşirea lui *zece*, care e forma ideală şi măiastră: paradigma Universului. Pe de altă parte, 3 × 4, adică triada şi tetrada înmulţite, compun *doisprezecele*, numărul simbolizator al ordinii cosmice, ţinut de Zeus într-o perfectă uniune a întrepătrunderilor. Corespondenţele se înmulţesc şi se complică, într-o ordine ştiinţifică şi mistică totodată, de pildă între piramidă şi foc, octoedru şi aer, cub şi pământ, ecosaedru şi apă, dodecaedru şi Univers. Focul central e „vatra” Universului, miezul Lumii, temelia sfericităţii sale şi principiul său cârmuitor. Împrejurul Focului central gravitează, în rotire, cele zece „corpuri cereşti”, Anti-Pământul, Pământul, Luna sau – prevăzut cu numărul de ordine *şapte* – Soarele ş.a., până la celălalt foc învăluitor al întregii sfere universale; şi tocmai „la ordinea lucrurilor cereşti se referă *cuminţenia* [*sophia*]”. Întreaga elaborare converge spre centrala formulare a lui Philolaos, formulare care deschide cărţile sale intitulate, ca de obicei, *Despre natură*: „Natura în *kosmos* armonic se-mbină, din acordul celor fără de margine şi al celor care le mărginesc; [la fel] se orânduieşte întregul *kosmos* şi tot ce se cuprinde-ntrânsul”.

O armonie cosmică ar îmbina, aşadar, marginile şi nemărginirile, delimitările şi ilimitările. Tocmai lucrurile eterogene şi chiar contrastante sunt cele ce se cuvin armonizate, „căci armonia este o unitate a elementelor ce rezultă din multiple combinări şi un consens al sensurilor divergente”. Această recunoaştere se aplică în egală măsură *harmoniei* („armonicii”), adică octavei şi intervalelor muzicale cuprinse în ea; după cum se aplică şi armonizărilor operate de şi prin suflet, de la percepţia senzorială până la cunoaşterea raţională.

Cum am menţionat, e dificil să decelezi învăţăturile succesivelor generaţii de urmaşi, în condiţiile tainice în care s-a învăluit pythagorismul. Dintre reprezentanţii fazei sale medii m-am oprit la Philolaos nu numai fiindcă acest conducător de şcoală de la Tarent şi (după fuga lui din Italia) de la Theba a trăit „pe vremea lui Democrit"; dar şi pentru că doctrina lui probează excelent sentinţa mai înainte citată, transmisă de către Aristoxenos, cu privire la „philokalia" caracteristică pythagorismului în ansamblu. „Căci a iubi şi a fi însetat de frumos înseamnă să începi lucrarea cea bună şi să cunoşti sorgintea bunelor purtări. La fel, dintre ştiinţe, dintre încercările iscusinţei, cele frumoase şi vrednice tind cu adevărat numai spre bine şi experienţa frumosului."

Într-adevăr, speculaţia despre o ordine numerică armo-nizatoare oferă o rară şansă de omogenizare constructivă în raport cu cele mai eterogene componente, fie ele naturale, muzicale ori psihologice. Echivalenţa dintre număr şi armonie patronează înţelegerea cosmicităţii în mare sau mic, cu corespunzătoare treceri fireşti dintr-un registru într-altul. „Mathematicii" s-au îndeletnicit iniţial cu mult mai multe şi mai diverse lucruri decât urmaşii lor, matematicienii. Dar ei mai stăpâneau şi „arta" de a uni „ştiinţele" între ele, ca şi pe aceea de a le uni cu experimentul practic sau cu speculaţia teoretică. În „*philokalia*" lor, extremele se mai îmbunau şi nici nu păreau (nici nu apăreau ca) propriu-zis extreme. Principala lor moştenire constă în această lăuntrică valoare armonizatoare.

Pythagorismul reuşeşte un mai vădit consens al sensurilor divergente decât atomismul. Le era comună încrederea în raţiune şi în capacitatea ei constructoare. Dar geometrismul pythagoric a împins această capacitate mai departe. Gândul fizical, oricât de reducţionist într-un sens şi de arhitectonic într-altul, a menţinut eterogenitatea lucrurilor, ca pe acea diversitate reală a materiei pe care aveau s-o poată explora materialiştii. Gândul matematic „formalizat" de către pythagorici s-a străluminat de propria-i omogenitate – în ideala ei unificare tocmai nimerită pentru alte rearticulări idealiste. Posterităţile aveau să supraliciteze „foarfeca" dominantelor, fizical eterogenă şi matematic omogenă. Oricum, cu sau fără privarea abstracţiei

speculative de suportul realităţilor concrete, omogenitatea gândirii s-a dovedit o bună mijlocitoare a frumuseţii ştiinţifice, bună conducătoare de „*philokalie*” în energetismele ei logice.

Dincolo de preferinţe, şi atomiştii şi pythagoricii gândeau natura într-un chip armonios şi datorită unei substanţe cosmic armonizatoare. Finalmente, în orice caz, gândeau natura. Or, gândul mai trebuia aţintit şi asupra omului. Cosmologia îşi pretindea suplimentarea în antropologie.

7

Limba: Protagoras

Dacă, în diversitatea căutărilor şi dincolo de adversităţi, Democrit şi Philolaos pot fi corelaţi, Socrate fuzionează şi el cu Protagoras, în acelaşi câmp inedit de investigaţii. Monade, la început opuse, se adună apoi în diade. Cu adevărat numai a doua pereche se opune celei dintâi.

Ulterior depreciaţi tocmai de unii dintre cei care ar fi trebuit să li se recunoască îndatoraţi, sofiştii au înnoit din temelii cugetarea. Actul temerar al sofisticii a constat în orientarea gânditorilor spre cele omeneşti, în centrarea gândirii asupra valorilor umane. Descoperirea omului ca nucleu referenţial şi a punctului uman de vedere ca temei al raportărilor exterioare a reprezentat, în limitele ciclului elen, o răsturnare comparabilă cu cele atât de notorii din filosofia modernă. Fără sofişti, aspru – până la nedreptate – judecaţi de Platon, el însuşi n-ar fi dobândit acel filtru „socratic” prin care să fi trecut întreaga moştenire premergătoare şi să-şi fi articulat multe din convingerile proprii. Înseamnă că până şi „despărţirea” de sofişti a lui Socrate s-a produs înlăuntrul unor opţiuni caracteristice elenităţii clasice. Alături de Pericle, Phidias şi Sofocle, „umanismul” i-a marcat şi pe sofişti, beneficiind totodată din plin de pe urma lor. O anume trecere a preferinţelor din ontologic în axiologic, din fizic în psihic le-a fost comună tuturor; chiar dacă, într-adevăr, sofiştii au exacerbat, când şi când, aceste noi ataşamente până la un subiectivism relativizant, inacceptabil în ochii unor confraţi

dornici să recucerească ştiinţa, şi în raport cu moralitatea. Până la acest explicabil divorţ, confluenţa este şi ea limpede. „Din multele minuni câte există, nici una nu-i mai mare decât omul.” Cel mai celebru enunţ al lui Sofocle, intonat de corul din *Antigona*, rimează îndeaproape cu formularea întemeietoare a lui Protagoras. Ea a fost identic păstrată în transcrierea lui Sextus Empiricus (*Adversus mathematicos*) şi a lui Platon (*Theaitetos*): „Omul este măsura tuturor lucrurilor, a celor care există, în ce fel există, a celor care nu există, în ce fel nu există”. Una dintre atât de frecvent citatele, în posteritate, idei ale elenităţii clasice a exprimat-o cel mai bătrân, probabil, dintre sofişti.

Născut în Abdera, dând lecţii publice, cu plată, în diferite cetăţi, prieten cu Pericle şi apoi alungat de către atenieni, Protagoras a fost mereu preocupat de om şi de viaţa lui politică. El a rostit discursuri „lungi şi frumoase”, şi-a învăţat concetăţenii „arta controversei”, a excelat în polemici, în dezbateri şerpuitoare, purtate în contradictoriu, şi-a şlefuit capacitatea desfăşurării unor raţionamente opuse cu privire la acelaşi lucru. Opera lui a supravieţuit mai degrabă prin mărturii indirecte. Reţin elogiul priceperii în domeniul poeziei, consemnat (sau inventat) de Platon în faţa interlocutorului Socrate (*Protagoras*, 338 e – 339). Lauda poeziei rezultă firesc din ansamblul concepţiei axate pe o „măsură” umană atât de mobilă. Fostele enunţuri absolute despre natură cedează relativităţilor omeneşti, acestea oferă o cheie subiectuală până şi obiectivelor cu o situare aparent independentă. Iată o perspectivă ce va putea hrăni şi scrierile poetice ale lui Critias, dar şi elogiul mult ponegritei Elena, rostit de către Gorgias, acelaşi care părea să ascută relativismul până la nihilism în cele trei sentinţe ale sale: „nimic nu există” – „dacă totuşi [ceva] există, nu poate fi reprezentat de om” – „dacă [acel ceva] ar fi reprezentat, nu poate fi comunicat şi nici explicat altora”. Totuşi, aceste teze, şocante în negările lor, n-ar fi avut decât menirea să disloce, până la aneantizare, argumentarea parmenidiană întru susţinerea Fiinţei imuabile; altfel spus, ele n-ar fi urmărit decât vindecarea de absolutismele eleate, printr-o terapeutică administrată nu din interior, ca în aporiile lui Zenon, ci dintr-o perspectivă radical schimbată.

Sofiştii obişnuiau să demonstreze în chip riguros înşelătorul din demonstraţii. Ei au aprofundat retorica şi au prefigurat lingvistica, ambele la confluenţa „artei” cu „ştiinţa”. Meşteşugul cuvântării pretindea explorarea resorturilor cuvântului. „Discursul este un stăpân puternic, care duce la împlinire, cu un trup foarte mărunt şi aproape de nevăzut, o lucrare pe de-a întregul divină, căci el are puterea de a pune capăt fricii, de a îndepărta jalea, de a trezi bucuria, de a spori mila.” Măruntele şi invizibilele elemente trupeşti, din care Gorgias deduce ansamblul lucrării divine, sunt limba şi cuvintele ei, un material de construcţie, pentru asemenea edificii impunătoare, nou descoperit. E interesant felul în care cercetarea atentă a înseşi subiectualităţii contrabalansează aici subiectivitatea. Vechea unitate naivă obiect-subiect s-a despicat în componente opuse, în măsură să fie reproiectate una asupra celeilalte.

Sofiştii ajung o specie de „specialişti ai subiectului”. De pe această poziţie ambiguă ei mai lunecă uneori până la negarea adevărului şi la absolutizarea relativităţii înseşi. Principiul îndoielii metodice, inaugurat anume de sofişti, va parcurge însă o carieră ilustră. De vreme ce precumpănea disputa – putea fi pus în discuţie orice, inclusiv ceea ce, până atunci, păruse a fi indiscutabil. Dar în labirinturile dialogului te şi poţi pierde. Oare nu avea propria sa dreptate şi fiecare dintre atât de nedreptăţitele personaje adverse din tragediile lui Sofocle? Sofiştii au descoperit labilitatea îndreptăţirilor – deci se pregăteau ei înşişi să-şi îndure nedreptăţirile.

Monolitismele de odinioară fuseseră fisurate. La atomişti, omul „micii” cosmologii se mai compune tot din plinul şi vidul „marelui” Kosmos. El, omul, trebuia recunoscut şi trebuia să se recunoască în specificitatea lui labilă, ca unul care ştie să vorbească şi să argumenteze, să scrie versuri şi să trăiască tragedii. Din perspectiva omului, minune şi măsură a lumii, gândul s-a răsucit asupra lui însuşi, verbul a început să se exploreze pe sine. O asemenea performanţă a eliberat nebănuite rezerve de frumuseţe. Performanţa era a sofiştilor; şi era a inamicului lor fratern, Socrate,

mântuitorul elenităţii, a cărui învăţătură avea s-o mântuiască pentru noi – Platon!

8

Omul: Socrate

Pe sofişti descoperirea subiectului i-a dus la subiectivism. Socrate a evitat capcana, dornic să întemeieze o ştiinţă a omului. Atras în tinereţe de cunoaşterea naturii, mai târziu şi-a întors privirea înspre lucrurile omeneşti. Şi el a socotit „profitabilă lupta de opinii”, după cuvintele adresate lui Gorgias (la Platon, în *Gorgias* 449 b). Şi el a excelat în „meşteşugul întrebării şi răspunsului”, punându-se pe sine şi pe alţii în încurcătură, spre a afla, în cursul unor dispute întortocheate, adevărul, spre a onora destinaţia maieutică a „dialecticii” sale, întru moşirea spiritelor îngreunate. Cutreierând zi de zi Atena în căutare de interlocutori pe măsură, care să-i prilejuiască noi exerciţii logic limpezitoare – adeptul şi promotorul oralităţii a fost convins şi el de însemnătatea limbii, prin cuvintele căreia ne-au fost împărtăşite „[…] cele mai frumoase cunoştinţe, cele pe care ni le prescriu legile, cele care ne dau regulile după care ne călăuzim viaţa şi toate ştiinţele vrednice de luarea noastră aminte […]” (scrie Xenofon, în *Amintiri*).

În convingerile şi îndeletnicirile lui, la început asemănătoare cu ale sofiştilor, se produce de la un punct precis revirimentul născător de inimiciţii. E ridicol să cercetăm lucruri ce nu ne privesc, trebuie să punem „arta dialecticii” în slujba priceperii omului, a sufletului său definitoriu şi a virtuţilor lui oblăduitoare; numai că „dragostea de bine” e totuna cu o ştiinţă etică, „toate virtuţile sunt ştiinţe”, căci „virtutea este totuna cu raţiunea”, „virtuţile ţin de sfera *logos*-ului”. Aşa începe să se contureze divorţul de contemporanii ce îi par – şi întrucâtva îi sunt – apropiaţi. Socrate se concentrează asupra celor umane şi morale, adoptă maxima de la Delphi, „Cunoaşte-te pe tine însuţi”, ca pe o autocunoaştere întemeietoare de multe alte cunoaşteri, apără indestructibilitatea sufletului uman de ingerinţele şi

siluirile care tind să-i răpească libertatea şi autonomia, apără aceste supreme valori individuale cu preţul propriei sale vieţi – dar le concepe pe acestea ca fiind valori logice, intelective, raţionale, virtuţi pe care nu le va putea pătrunde şi lua în stăpânire decât mintea noastră scrutătoare, înzestrată cu darurile ştiinţei. Socrate celebrează subiectivitatea – cu neslăbită obiectivitate, ca pe o fundamentală obiectivitate. El laudă individul – pentru cugetarea sa universală. El slăveşte moralitatea – ca pe cea mai de preţ ştiinţă. „E cel dintâi care a căutat să afle ce este esenţa.” Aristotel are dreptate, căci Socrate nu s-ar fi putut nicicum mulţumi cu aparenţa fenomenală. El nu caută decât esenţele necesare şi universale. Întorcând privirea de la problemele Universului, în om el continuă să urmărească problemele universale. Dacă dintr-un „individualist” n-ar fi ajuns un „universalist”, Platon cu siguranţă nu i-ar mai fi fost adept şi urmaş.

Ideea generală Platon o va izola chiar de individual şi de particular, înălţând-o în straturi inaccesibile acestora, şi proiectând-o într-o ultimă raţionalitate a Formei. Socrate se mai menţine într-un stadiu de trecere de la foste unităţi naive la viitoare rupturi şi opoziţii. Pentru el mai persistă în echilibru multe extreme ajunse mai apoi în confruntare şi înfruntare: generalul şi individualul, teoria şi practica, virtutea şi utilitatea, frumosul şi folositorul. El începe, e drept, să prefere o treaptă socotită superioară faţă de o alta presupusă inferioară. Inversa proporţionalitate între ochiul minţii şi ochiul trupului, primul câştigând în agerime prin slăbirea celui de al doilea, am întâlnit-o şi la alţii. Dar ea e în acord cu o concepere mai largă, valorificabilă platonic, a unui „urcuş” necesar, de la animalic la uman şi de la uman la divin. Nevoia de a depăşi straturile noastre inferioare şi de a răsfrânge în noi o fărâmă din ceea ce ne depăşeşte ar putea explica şi invocarea acelui mult controversat „*daimon*” personal: „În mine vorbeşte ceva divin, un Zeu” (Platon, *Apărarea lui Socrate*). Pare o nemăsurare, dar să nu uităm că însăşi deviza socratică, „a nu depăşi măsura în nimic”, a fost împrumutată de la inscripţia de pe frontonul templului din Delphi. Până şi zeii greci s-au văzut în atâtea rânduri constrânşi să-şi măsoare nemăsura. Socrate era în paradoxurile sale mai consecvent decât părea, fie atunci când

identifica fericirea cu ştiinţa şi virtutea cu intelectul, fie atunci când proiecta asupra trecătoarei sale existenţe „nemurirea sufletului”, idee în cel mai înalt grad utilă pentru asumarea sfârşitului de viaţă cu deplina înţelepciune calmă (reprodusă? interpretată? inventată?) din *Phaidon*.

Dragostea de bine coincide la Socrate cu dragostea de frumos. „Toate cele drepte sunt şi frumoase”, „frumosul şi binele sunt una”. „*Kalokagathia*” sintetizează aspiraţiile sufletului, potrivit cu legea ordinii, cu nevoia armoniei. Socrate citează, în *Sympozion*, spusele Diotimei din Mantineea, o femeie inspirată de zei: „înţeleptul e dator să socotească frumuseţea spirituală mai presus de cea trupească”. Spiritul reuneşte astfel în sine înţelepciunea, virtutea, frumuseţea, folositoare lor înseşi şi nouă totodată. Omul nu se va dezminţi ca om dacă „va fi cercetat bine şi frumos absolut totul”. Autocunoaşterea el o va extinde succesiv asupra interlocutorilor şi a celor ce-l preocupă. Această expansiune va fi dublată de o ironie suspicioasă la adresa cunoştinţelor; dar tocmai datorită unei asemenea prudenţe vor putea fi treptat înlăturate barierele neştiinţei, de dragul certitudinilor ştiinţei. Toate aceste aspiraţii sunt, până la urmă, legitimate de identitatea ştiinţei cu conştiinţa. Aici se află punctul cel mai important dobândit, din a cărui perspectivă Socrate, deşi influenţat de Anaxagoras, a încercat o arhitectonică a spiritului deosebită de a acestuia. Pornind de la sine, de la conştiinţa menirii sale, el a schiţat edificiul unei noi ştiinţe a gândirii, integral împlinite apoi în sens platonic şi în sens aristotelic.

Până la plinătatea operelor scrise (tocmai din acest motiv suspectate, când şi când, de o limitare vecină cu decăderea), oralitatea socratică pretindea neapărat o completare biografică. Opera vorbită se limpezea pe deplin numai prin destinul vorbitorului. Iar sfârşitul lui tragic trebuia să reordoneze cele şapte decenii trăite – într-o operă de artă. Diogenes Laërtios vorbeşte despre „primul filosof care a fost osândit la moarte şi executat…”. Acest sfârşit de excepţie a luminat, retroactiv, întreaga sa existenţă; el străjuieşte relatările şi comentariile lui Platon, Xenofon, Aristotel. Imaginea caricaturală a lui Socrate din *Norii* lui Aristofan a ajuns, din acelaşi motiv,

să fie receptată ca scandaloasă. Era nevoie de timp pentru ca un atât de scrupulos istoric al filosofiei ca Hegel să admită pătrunderea cu care Aristofan evidenţiase latura negativă a dialecticii lui Socrate – s-o admită cu atât mai lucid cu cât el, Hegel, admira în Socrate un bărbat de o exemplară măreţie. „El se înalţă în faţa noastră ca una din acele mari naturi plastice, acei indivizi turnaţi absolut dintr-o singură bucată, cum suntem obişnuiţi să întâlnim adesea în acea epocă – o operă de artă clasică desăvârşită care s-a ridicat ea însăşi la o atare înălţime.” După care Hegel explică felul în care oamenii mari ai acelei epoci sunt adevărate „opere de artă”: în primul rând Pericle, individul cel mai plastic modelat ca om de stat, iar în jurul lui – Sofocle, Tucidide, Socrate şi alţii.

Transgresez din nou scrierile preplatonice fundamentale, pentru doi iluştri exegeţi germani ai gândirii elene. Interpretările lor ar putea fi recompuse într-o dramă modernă cu personaje greceşti antice. Nici unuia dintre aceste personaje nu i-a fost însă atribuit un rol comparabil cu al lui Socrate. Anume faţă de el s-au constituit Hegel şi Nietzsche în martori-interpreţi *pro* şi *contra* ai unui veritabil nou proces. Pentru noi, aflaţi în posesia ambelor imagini şi capabili de a le suprapune, ele compun, în orice caz, un scenariu unic, lăuntric exploziv.

Îl circumscriu sumar, fără atât de incitantele sale amănunte. Socrate e cumpăna unei lumi, situat parcă „între” două feluri ale ei de a fi. Nietzsche îi iubeşte anterioritatea; Hegel îi preferă ulterioritatea. Istoria filosofiei, privită din aceste două perspective, îl situează pe Socrate în puncte opuse. Hegel îl laudă pentru a fi introdus o viitoare ştiinţă a filosofiei. Din acelaşi motiv se dezice de el Nietzsche: pentru a fi ruinat o trecută mitologie a gândirii.

Încrâncenarea antisocratică l-a întovărăşit pe Nietzsche toată viaţa. Rarele lui momente de bunăvoinţă sunt insule într-un ocean dezlănţuit. Furia i-o provoacă aproape aceleaşi componente pe care Hegel le consemnează cu deplină înţelegere. Este vorba, în principal, de ceea ce Socrate a contrapus subiectivităţii. Nietzsche nu-l va ierta, în schimb, pentru a o fi strunit pe aceasta în rigorile „reci” ale logicii ştiinţifice. Căci el,

Nietzsche, optează pentru „filosofia în epoca tragică a grecilor”, pentru o filosofie preclasică echivalentă unei gândiri-trăiri neclasice, adusă sub incidenţa stihiei dionisiace. Un început al sfârşitului marii tragedii dionisiace vede Nietzsche în filosofia lui Socrate şi în însăşi arta tragică a lui Euripide. După cum Euripide l-a înfrânt pe Eschil, Socrate i-a înfrânt pe pre-socratici – prin logica rece, ştiinţa intelectului, optimismul teoretic, tot atâtea însemne ale decadenţei.

Naşterea tragediei argumentează pe larg lupta dintre „*concepţia teoretică* şi *concepţia tragică* a lumii”. Numai după ce spiritul ştiinţific va fi nimicit, prin evidenţa limitelor lui exacerbate, vom putea spera în renaşterea tragediei. Dar pentru aceasta ar trebui înfrânt „*non-misticul* prin excelenţă” Socrate, „logicianul despotic”, „tipul *omului teoretic*”, „*cea mai nobilă rivală* a concepţiei tragice a lumii”. De cine înfrânt? De un „*Socrate în chip de muzician*”. „[…] das Symbol *des musiktreibenden Sokrates*” este un Socrate antisocratic, unul deturnat de la spiritul ştiinţific la cel mitic şi artistic, muzical şi tragic al lui Dionysos; un Socrate care se nimiceşte singur… de dragul renaşterii germane a mitului tragic, prin Wagner, Schopenhauer şi însuşi Nietzsche.

Pe ce se bazează Nietzsche, „trăgându-l” pe Socrate spre sine? Pe acel îndemn, citat expres, „Socrate, apucă-te de muzică!”, care i-ar fi fost adresat întemniţatului de către o apariţie în vis. Relatarea ne-o amintim din *Phaidon* (60 e – 61 a): formula ei centrală Petru Creţia o traduce prin „Socrate, arta Muzelor să fie sârguinţa ta”; după cum tălmăceşte astfel vorbele explicative ale lui Socrate: „credeam că prin artă a Muzelor visul înţelegea «muzica» cea mai înaltă, vreau să spun filosofia, îndeletnicirea mea obişnuită. Acum însă, după proces şi după ce sărbătorirea zeului mi-a amânat sfârşitul, m-am gândit că poate visul are totuşi în vedere arta Muzelor în sens obişnuit şi că se cuvine să-i dau ascultare”.

Această concluzie o are Nietzsche în vedere, dar nu atât în severa tonalitate morală menţinută de Socrate în *Phaidon*, cât în sensul explozivităţii estetice nesăbuit celebrată în *Phaidros*. „Recuperarea” lui Socrate nu este însă de astă dată decât visul lui Nietzsche, pe care în fapt

nu-l satisface întru totul nici Socrate şi nici chiar Platon. Fiindcă prin ei şi cei care aveau să le urmeze, omul teoretic avea să-l suprime pe omul dionisiac!

Ecce homo se încheie cu: „*Dionysos gegen den Gekreuzigten*…”, „*Dionysos împotriva Crucificatului*...”. În numele zeului beţiei sacre sunt refuzaţi amândoi: mântuitorul grec şi Mântuitorul creştin. Dar, în această postură, tocmai diatriba îi înfrăţeşte. Două morţi exemplar asumate vor putea fi oricând asociate – *pro* sau *contra*…

E mai des invocată meseria mamei lui Socrate decât a tatălui său. Dar el a valorificat şi moştenirea moaşei, şi pe cea a cioplitorului în piatră. A moşit idei esenţiale pentru a-l defini prin ele pe omul pe care l-a dorit ca pe unul nou născut. Iar ideile şi le-a cioplit în cuvinte perene, statornicindu-le şi printr-o viaţă trăită, şi printr-o moarte acceptată în chip „plastic”. Dacă Meletos, Anitos şi Licon nu ar fi existat – târându-l în faţa judecăţii pentru coruperea tineretului şi adorarea altor zei decât cei ai cetăţii, adică pentru încredinţarea în *daimonul* său personal –, ei ar fi trebuit inventaţi. Tot apărându-se în faţa celor 502 judecători, Socrate pare să-şi fi pregătit cu bună ştiinţă condamnarea, fie chiar cu doar 281 voturi împotriva a 221 în favoarea lui. Înţelegea bine Socrate, se vede, reversul martiriului. Povestea patimilor şi a mântuirii a pus-o el însuşi cu iscusinţă în scenă, pe scena unei verificabile istorii. Prin mortificarea trupului el şi-a dobândit, până astăzi, efectiva nemurire sufletească – aceea a memoriei. A fost o figură plastică, bântuită de visul muzicii, dar şi un viclean dramaturg.

Viaţa i se scursese, oricum, şi la orizont se profila însuşi sfârşitul Atenei. Cetăţii, în pragul prăbuşirii, se cuvenea să i se ofere o pildă de înaltă moralitate; care, chiar de nu va opri dezastrul, îl va compensa măcar în plan ideal. Moartea poate fi prilej de renaştere. Socrate moşea noua lui viaţă şi noua viaţă a Atenei – întru perpetuare spirituală. El îşi cioplea chipul în piatra mai rezistentă a amintirii. Era un sculptor, compozitor, regizor al Ideii. Arta Muzelor veghea naşterea Ideii – în moarte!

Poate că Platon s-a lepădat de învăţătorul lui, într-un moment de frică, înaintea ultimului cântat al acelui cocoş cu care Socrate s-a mai simţit dator

lui Asclepios. Eventuala lui slăbiciune Platon avea să şi-o răscumpere insă prin multe ulterioare mărturii de credinţă: prin întemeierea unui nou Logos şi al unei noi Sophii, care să-i asigure Atenei supravieţuirea.[26]

24 Extrag citatele din *Filosofia greacă până la Platon*, apărută la Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti: „preclasicii” – din Volumul I, Părţile 1 şi 2, 1979; „clasicii” – din Volumul II, Părţile 1 şi 2, 1984. (Redactoricoordonatori ai volumelor: Adelina Piatkowski şi Ion Banu; volumele au fost publicate în colecţia „Clasicii filosofiei universale”, îngrijită de Idel Segall.) Renunţ la indicarea paginilor conform acestor volume. Uneori îl specific pe comentatorul antic care a mijlocit sau a comentat respectivul fragment, aflat de regulă într-o lucrare în ansamblu pierdută. Pe traducătorii fragmentelor în limba română îi enumăr în finalul studiului de faţă.

25 Indic numele principalilor filosofi tot după volumele consultate, mai aproape de transliterarea din greaca veche, nu în variantele modernizate: Anaximandros, nu Anaximandru, Pythagoras, nu Pitagora, Empedocles, nu Empedocle ş.a.m.d.

26 Traducătorii fragmentelor citate, după volumele *Filosofia greacă până la Platon* (Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1979 şi 1984), sunt: M. Marinescu-Himu (Thales, Anaximandros, Anaximenes), Mihai Nasta (Pythagoras, Philolaos), D.M. Pippidi (Parmenides, Zenon din Elea), A. Piatkowski şi Ion Banu (Heraclit), A. Piatkowski (Democrit), Ion Banu (culegerea de texte din Socrate), Felicia Ştef (Empedocles), Constantin Săndulescu (Anaxagoras), Constantin Georgescu (Leucippos, Critias), Ioana Popescu-Dinischiotu (Protagoras).
Referirile suplimentare sunt la: G.W.F. Hegel, *Prelegeri de istorie a filosofiei*, vol. I, Editura Academiei, Bucureşti, 1963, traducător D.D. Roşca; Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, traducători Ion Dobrogeanu-Gherea şi Ion Herdan, în: *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978; Friedrich Nietzsche, *Das Philosophenbuch*, în: *Nietzsche's Werke*, Band X, Leipzig, C.G. Naumann, 1903.

SURSE

Faţă de variantele iniţiale, textele de faţă au cunoscut modificări variate, de la semnificative la doar stilistice. Consemnez, totuşi, provenienţa fiecăruia, potrivit cu ordinea integrării în prezentul volum.

I

Heinrich Mann – ***Henri Quatre*** (*Tinereţea regelui Henri Quatre*, *Împlinirea regelui Henri Quatre*).

Studiul introductiv *Umanism militant*, în: Heinrich Mann, *Tinereţea lui Henri IV*, Traducere de Al. Leon, Editura pentru Literatura Universală, Bucureşti, 1963, pp. 5–36. [Studiul viza întreaga dilogie.]

Capitolul V, *Umanism militant* (Heinrich Mann, *Dilogia despre Henri Quatre*), în: Ion Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, pp. 305–345.

John Galsworthy – ***Forsyte Saga***.

Prefaţă, în: John Galsworthy, *Comedia modernă*, în trei volume [IV–VI], Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1961, pp. V–XXXV; reeditare în 1962 [prefaţa, în: *Maimuţa albă*, primul volum din *Comedia modernă*, cea de a doua trilogie]; *Forsyte Saga*, ediţia completă în şase volume, Editura pentru Literatura Universală, 1963 [prefaţa, în: *Proprietarul*, primul volum din ciclul de ansamblu]. Traducerea celor şase volume de Henriette Yvonne Stahl.

Capitolul VI, *Se prăbuşeşte o clasă* (John Galsworthy, *Ciclul Forsyte*), în: Ion Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, pp. 347–381.

Italo Svevo – ***Conştiinţa lui Zeno***.

Cuvânt înainte, în: Italo Svevo, *Conştiinţa lui Zeno*, Traducere de Constanţa Tudor, Editura pentru Literatura Universală, Bucureşti, 1967, pp. 5–23.

Franz Kafka – ***Metamorfoza***.

Articolul *Dorul de necunoscuta hrană*, în: „Apostrof”, nr. 11, 1996, pp. 12–14.

Studiul *„Metamorfoza” lui Kafka*, în: Ion Ianoşi, *Prejudecăţi şi judecăţi*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2002, pp. 335–384.

Robert Musil – ***Omul fără însuşiri***.

Prefaţa *Lupta cu îngerul*, în: Robert Musil, *Omul fără însuşiri*, antume [1–3], Traducere de Mircea Ivănescu, Editura Univers, Bucureşti, 1995, vol. 1, pp. 5–19 (datare: „15 februarie 1995”).

Postfaţa *Ordinea în dezordine*, în: Robert Musil, *Omul fără însuşiri*, postume [4–5], Traducere de Mircea Ivănescu, Editura Univers, Bucureşti, 1995, vol. 5, pp. 350–365 (datare: „6 iulie 1995”).

II

Heinrich Heine – ***Contribuţii la istoria religiei şi a filosofiei în Germania***.

Prefaţă, în: Heinrich Heine, *Contribuţii la istoria religiei şi a filosofiei în Germania*, Traducere şi note de Janina Ianoşi, Editura Humanitas, Colecţia „Marile cărţi mici ale gândirii universale”, Bucureşti, 1996, pp. 5–16 (datare: „25 septembrie 1995”).

Karl Marx, Friedrich Engels – ***Manifestul Comunist***.

Comentariul *Sine ira et studio*, în: Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, Ediţie îngrijită de Cristian Preda, Comentarii de Cătălin Avramescu, Radu Cosaşu, Ion Ianoşi, Iulia Motoc, Dan Perjovschi, Dan Petrescu, Cristian Preda, Mihai Zamfir, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, pp. 133–151 (datare: „aprilie 1998”). Reeditare: Editura Nemira, Bucureşti, 2006.

Studiul *Sine ira et studio*, în: Ion Ianoşi, *Prejudecăţi şi judecăţi*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2002, pp. 260–303.

Friedrich Nietzsche – ***Genealogia moralei***.

Postfaţă, în: Friedrich Nietzsche, *Despre genealogia moralei*, *Scriere polemică adăugată recentei „Dincolo de bine şi de rău” spre împlinire şi înţelegere*, Traducere de Horia Stanca şi Janina Ianoşi, Editura Echinox, Colecţia „Săgetătorul”, Cluj, 1993, pp. 160–211 (datare; „februarie 1993”).

Martin Heidegger – ***Scrisoare despre umanism***.

Articolul *Heidegger şi accesul la deplinătate*, în: „Viaţa Românească”, nr. 10, octombrie 1981, pp. 66–73 („Cronica ideilor”).

Studiul *Gânditorul şi poetul*, în: Ion Ianoşi, *Nearta – artă*, volumul al II-lea [II, B], Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, pp. 253–276.

Vladimir Jankélévitch – ***Paradoxul moralei***.

Postfaţă, în: Vladimir Jankélévitch, *Paradoxul moralei*, Traducere de Janina Ianoşi, Editura Echinox (Colecţia „Săgetătorul”), Cluj-Napoca, 1997, pp. 181–197 (datare: „septembrie 1996”).

Anexă – ***Să iertăm?***

Postfaţa *După 20 de ani şi după încă alţi 30*, în: Vladimir Jankélévitch, *Să iertăm?*, Traducere de Janina Ianoşi, Biblioteca Apostrof, Seria „Filosofia extrem-contemporană”, Cluj, 1998, pp. 67–77 (datare: „mai 1998”).

III

Immanuel Kant – **trei Critici şi mai multe dualităţi**.

Prefaţă, în: Immanuel Kant, *Despre bine şi frumos*, Selecţie, prefaţă şi note de Ion Ianoşi, Editura Minerva („Biblioteca pentru toţi”, 1090-1091), vol. I–II, 1981, volumul I, pp. V–LIII.

Wilhelm Worringer — antinomiile unui nordic.

Studiul *Antinomiile unui nordic*, în: Ion Ianoşi, *Dialectica şi estetica*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1971, pp. 136–178.

Nietzsche şi Marx – asonanţe, disonanţe.

Studiul *Nietzsche şi Marx*, în: *Secolul 21*, nr. 1–6 / 2001, *Nietzsche*. *Un precursor al secolului 21*, pp. 290–325 (datare: „noiembrie–decembrie 2000”).

Studiul *Nietzsche şi Marx*, în: Ion Ianoşi, *Prejudecăţi şi judecăţi*, Editura Hasefer. Bucureşti, 2002, pp. 202–259.

IV

„Artiştii” gândirii timpurii.

Studiul *„Artiştii” gândirii timpurii*, în: Ion Ianoşi, *Nearta – artă*, volumul al II-lea [III], Editura Cartea Românească, 1985, pp. 277 – 344.







